



CAVOLO

IL PITTORE LEONARDO BORGESE

Leonardo Borgese nella giovane pittura italiana mantiene una posizione a parte. Una costante riservatezza lo tiene lontano dai gruppi. E non per mancanza di idee. Ché pochi sono colti come lui e aperti al flusso dell'intelligenza. E se qualche volta ha reagito con uno zelo tra pungente e stringente ad alcune correnti estremiste è per un innato bisogno di chiarezza. Non è il caso di voler discutere delle teorie contrarie o favorevoli di Borgese: nessuno ha mai dipinto un quadro servendosi di teorie: e se questo qualcuno c'è, state certi, è o un maniaco o un cattivo pittore. Ponderato, versatile, di acutezza non comune, poco propenso alla meraviglia e al gioco, rispettoso della tradizione ma sensibile e suscettibile a tutte le idee o germi di idee che abbiano valore spirituale e con la pittura siano strettamente collegate. Ha cominciato a dipingere da ragazzo pezzenti e saltimbanchi. Si sentiva un certo ardore gioiesco, una inclinazione per le scene grottesche risolte in personaggi e caratteri. Non mancava neanche qualche appiglio letterario ma il tutto era frutto di una singolare personalità. Andando avanti negli anni L. Borgese ha scartato i caratteri e ha sviluppato e perfezionato la pittura. Nell'ultima personale alla Galleria Gian Ferrari di Milano ci siamo trovati davanti un Borgese nuovo, ricco di possibilità, edotto in materia strettamente pittorica e fortemente dotato. Le sue impostazioni e soluzioni, quell'assecondare la forma con un colore qualche volta troppo smagliante ma vario di cadenze e percezioni, la fecondità dei temi, la presenza di un disegno che basta da solo a sostenere gli spartiti del colore, quel cercare di capire e di rendere ogni cosa senza frazionarla, la passione e la contenutezza nel fermarla al punto giusto non sovrapponendosi mai alla cosa dipinta ma servendola assiduamente con un amore leggibile e inconfondibile ci danno la misura delle sue possibilità.

RAFFAELE CARRIERI



LIBRI DI SERA

Leonardo Borgese

IL POPOLO

- 5 FEB 1946

**MOSTRE
D'ARTE**

DISEGNI

di **Leonardo Borgese**

Borgese dice che non ricorda più quando ha cominciato a disegnare. C'è da credergli. Il suo profilo grafologico si rivela di una sensibile immediatezza autobiografica, aderisce spontaneamente al tono avventuroso delle sue esperienze letterarie e dei mutevoli accenti di una vigile sensibilità poetica. E ciò anche se, in lui, la loquacità grafica non deriva tutta da facilità espressiva poiché nel fatto essa mostra di implicare sempre uno sforzo, quello innervato all'impaccio proprio di ogni sincera introspezione condotta nel profondo con l'acre inesorabilità di un chirurgo che sia al tempo stesso umano.

A Borgese accade così di trovare il naturale linguaggio in un disegno aperto, grazie alla complicità di un tecnica estremamente versatile e ricca, alle brillanti conquiste di una sapida prosa raccontata, la quale, nel tempo medesimo che si sottrae ad un puntuale controllo stilistico, brucia da sé a volta a volta le proprie tappe in una

estemporaneità raddomantica che la rende insospettabilmente attuale.

I disegni oggi esposti alla Galleria Gian Ferrari, spaziati nel tempo al valico di decenni, rivelano infatti questa sostanziale continuità, che è la più bella prova che si possa desiderare di fedeltà al proprio mondo poetico. Un mondo che, se volete, si carica un po' di tutto il travaglio spirituale della letteratura umoristica europea, da un Daumier e da un Grosz, per esempio, a un Maccari; ma questo solo per inquadrarsi in una storicità calzante e per adeguarsi al suo sfondo, alla sua anima.

La bonaria vena ironica, la robusta sceneggiatura, la mordente caratterizzazione di certi tipi rilevano la qualità di questo simpatico, disarmato Borgese disegnatore: quello meglio documentato, a parer nostro, da *L'osteria*, *L'amante dell'industriale*, *Scioperanti*, *L'ira*, *Signorine*, *Il delitto*, *Arlecchino*.

C. B.

L. Borgese

A Milano

L'ARALDO DELL'ARTE

15 FEB 1947

Borgese

In questi disegni di Borgese (Galleria Gian Ferrari) l'indole dell'artista si vede allo scoperto per molteplici versi. Indole complessa a cui tuttavia non vien meno una sostanza di vera unità spirituale. Emergono i motivi dell'umano trattati da una mente dotta, da un animo indipendente che tocca le varie suggestioni del mondo esterno con animo sovente innamorato. Le cose delicate e tenere sembrano qui le migliori, teste di donne, composizioni pregne di un loro sentimento intimo. In queste il segno, passando attraverso l'emozione, è non solo scavante, energico, come in tutta la produzione del Borgese ma assume un suo più limpido elocuio plastico. I disegni sono il riverbero di un mondo osservato con occhi intenti e appassionati, più raramente soltanto curiosi, e in sostanza lasciano l'impressione di un artista impegnato a decifrare e decifrarsi, secondo una luce di pensiero: il che non è poco merito in tempi in cui a tanti e a troppi piace ancora la delirante corsa agli abissi del capriccio, dell'arbitrio e della sCOORDINAZIONE. Invece il risultato toccato spontaneamente da questi disegni è quello di un ordine logico e libero, cioè consapevolmente accettato e pronunciato con indipendenza di linguaggio che in più d'un caso tocca vertici di limpida luce, lezioni di gusto espressivo.

D. B.

Leonardo Borgese

Eurofees

16 FEB. 1947

A MILANO l'inaugurazione della mostra di disegni di Leonardo Borgese, alla Galleria Gianferri, è stato uno degli avvenimenti artistici più notevoli. Numeroso il pubblico intervenuto. Fra i presenti sono stati notati Piero e Annamaria Gadda Conti, Mario Veliani Marchi, donna Costanza Mucchi, l'avvocato Della Monica, Alberto Brambilla, Arnaldo e Camilla Stretti (con un mazzo di violette di Parma sul cappello), Bernardino e Marai Palazzi, Tullia Della Giusta, Pupa Ramazzotti, Maria Teresa Braibanti, Millina Benvenuti, Guglielmo Ulrich, Felice e Rita Buzzetti, Franca Ippolita di Belmonte (con velo rosa ciclamino e chignon biondo), il collezionista Le Noci, Gaetano Baldacci, Gigi e Giuliana Galeazzi, Renzo Bongiovanni Radice, Gino Visentini.

Mentre i tre bambini di Borgese, sorvegliati a vista dalla loro madre, s'impegnavano in strane conversazioni con alcuni loro compagni, gli appassionati d'arte e i colleghi del pittore si spargevano per

la sala ammirando i disegni. I disegni di Leonardo Borgese invitano ad essere osservati da vicino, e come pochi altri, a soffermarsi sul particolare, sulla grazia o sulla perspicacia di un lineamento. Le signore infatti si avvicinavano ai quadri, sfiorando il vetro con le piume dei loro cappelli, mentre i collezionisti indietreggiavano di un passo, corrugando la fronte. La strada, i teatri, i caffè hanno ispirato coi loro motivi quotidiani il pittore. Borgese è sensibile ai costumi della vita moderna, e questi suoi disegni ne ritraggono gli aspetti di volta in volta drammatici, ridicoli e anche poetici. Molto ammirati: *L'ingresso dei clowns*; *Il palco*; *Palcinella innamorato*; *Operaio*; *Signorine*, dove le sue attitudini sia di pittore che di osservatore psicologico e di uomo di spirito, appaiono più evidenti. Venticinque anni di lavoro, sempre coerente e omogeneo, trovano in questa mostra una loro efficace documentazione. « La società contemporanea, — dichiarò un visitatore in pelliccia, — ha trovato, nella penna analitica di Borgese, l'arma che può colpirla o difenderla con pari fierezza », e s'infilò le soprascarpe prima di uscire nella neve alta 35 centimetri.

Leonardo Borgese

"Domus", aprile 1947

Vogliamo ora ricordare le personali di *Borgese* alla Gianferrari e di *Borra* alla Bergamini. Leonardo Borgese ha raccolto una numerosa serie di disegni — a penna, a matita, colorati — che abbracciano un periodo di ben venticinque anni, e che sono un po' la sintesi dell'analisi compiuta dall'artista mediante tale linguaggio grafico a partire dagli anni dell'adolescenza fino alla sua maturità.

Il disegno è — forse — l'arma più incisiva che Borgese possiede e di cui dovrebbe più spesso servirsi. In questa odierna rassegna panoramica è messo in luce l'acutissimo spirito di osservazione (quella acre e talvolta spietata visione della nostra società, resa attraverso alcuni tratti essenziali e meditati, e talvolta pregnanti di concisa ironia) che ha sempre caratterizzato Borgese sin dalle sue prime opere giovanili. È un'arte che ricorda — trasposta su metri attuali — certe opere di Toulouse-Lautrec e che vive, oltre che per le sue qualità di racconto, per un robusto grafismo che scava e incide profondamente la materia plastica cui si sovrappone. Ricordiamo tra i disegni più caratteristici: "Le Signorine", il "Ratto" e due "Arlecchini".

(Gillo Dorfles)

Leonardo Borge

Il Giornale dell'arte
24. 12. 47

UNA LIBRERIA E SEI QUADRI DI LEONARDO BORGES. — Di rimpetto al Duomo, un po' a destra, un palazzo di marmo, un portico e una libreria modernissima con due vetrine. Entriamo. Pile di libri sino al soffitto e sei quadri.

La libreria si chiama Maria Adalgisa Denti, addottorata in filosofia. Il pittore Leonardo Borge, scrittore e critico d'arte.

L'iniziativa artistica della libreria ci appare gentile e intelligente: piccole mostre personali in libreria! Stanno su fondo a stampa le sei «opere» incorniciate di bianco. Una «natura morta» (il pezzo migliore), una «Colombina» che ricorda un decoratore figurista del seicento (mestierante girovago), una «Pietà» che vorrebbe imporsi per una pretesa linea o equilibrio compositivo ma non riesce e tradisce nel «Cristarello» e nei due angeli del fondo una meschinità di vedute e poca perizia di mezzi espressivi e tecnici. Dei «fiori», un Arlecchino e un altro quadro senza titolo che rappresenta due figure in idilliaco abbraccio affiancate da un Amorino nudo in bicicletta che pare voglia investire la coppia innamorata. (Nel quadro la signora veste una toletta gialla... lunga sino al piede).

In complesso le «opere» ci appaiono scialbe e opache, non patite e mancanti di nesso stilistico. Il colore si mantiene in ogni quadro bituminoso, asfaltico con qualche strillo di rosso e di bianco non sempre collocato felicemente, il tutto spolveratissimo di zolfo e zafferano.

Degno di nota, un mozzicone di sigaretta incollato sul labbro pendulo di Arlecchino, con cenere accesa di effetto pirotecnico e di fattura certosina. Il disegno è sempre fiacco e incerto! Del quadro con l'Amorino ciclista, che più ci ha colpito è un cartellino a tergo della tavoletta con stampato: «1934, Biennale Veneziana» ecc.

Ci siamo resi edotti del valore degli «inviti» di quei tempi felici e ormai lontani, quando sulle innocenti pareti del massimo tempo dell'arte s'avvicendavano in competizioni le «opere» dimostrative dei monopolizzatori del genio nazionale... di allora! Sursum corda!

LINO SALTINI

Leonardo Borgese

L'ARALDO DELL'ARTE

30-4-48

Borgese

Dei meriti di Leonardo Borgese dicemmo altre volte, come di un pittore serio, solido, meditativo. Non potremmo se non confermare il giudizio dopo la mostra riassuntiva da Gian Ferrari. Osservando la produzione dettata dal 1925 in poi ci appare un artista il cui carattere, anche moralmente dominante, sta nella indipendenza. Al postutto, il denso *bailamme* polemico con tutto il codazzo di *ismi* che ci afflisce, non lo ha toccato e tutta la sua pittura sta fuori da codeste rumorose, ma ben transeunti storiette. Tutto ciò sembra più significativo, in quest'ora in cui anche il suo pensiero critico sul *Corriere della Sera* diviene, a quanto molti notano, più pacato mentre certe posizioni lo portano non molto discosto dagli accapi sanificanti, sebbene moderni, del nostro cosiddetto neoromanticismo. A ben guardare, la sua posizione è di autonomia e anche oggi, se se ne tolgono certi tocchi di simpatie daumieriane e certe filtrature fiamminghe, la pittura che ne deriva resta ragguardevole per intensità, impegno, serietà e soprattutto per quel dato sognato che trova la migliore espressione in *Via dei giardini*, saggio di spiritualità assai viva, tanto quanto in linea plastica restano sode e corpose le personali nature morte. In sostanza un riassunto che è documento di vita.

4 MAG. 1948

MOSTRE D'ARTE

Leonardo Borgese

Da qualche tempo — e non senza ragione, data la necessità di una complessa revisione dei valori artistici ai lumi di una polemica che dura ormai da cinquant'anni, e di cui è giusto si tirino le conclusioni — accanto alle mostre personali si vanno organizzando delle mostre « riasuntive » che vogliono costituire già, dopo una così lunga stagione di turbini e di tempeste, una sorta di riepilogo, in sede storica, dell'attività e del pensiero di determinati artisti. A questo concetto obbedivano le mostre « riasuntive » di Morandi e di Carrà, e quelle dei meno anziani o giovani Zanini, Conti, Ceselli e Sassu. In questi giorni, alla Galleria Gian Ferrari, è stato il turno di un pittore ancora giovane, Leonardo Borgese, che è però giunto già ad una pensosa e provata maturità attraverso una esperienza che, dal '19 ad oggi, sfiora già i trent'anni. Alcune opere sono nate nell'adolescenza, come il primo quadro dei *Suonatori ambulanti*, dipinto a quindici anni. Si poteva dire allora che questa pittura non aderiva a nessuna scuola, né a quella del Novecento lombardo, né all'aura dei neo-classici, né ai consigli dei cubisti e dei primi metafisici, e per questo poteva apparire, ad un esame superficiale, fuori del tempo. Con il passare degli anni — come dimostrano le opere riunite nella mostra — si poteva osservare come, invece, fosse profonda l'adesione di Borgese al suo tempo, ad un suo tempo amaro e mesto, di anime e di volti tratti

dalle nebbie e dai fumi e dai bagliori apparentemente festosi del triste secolo. Da questo aderire ad una missione di scoperta nel profondo dei climi morali e dell'anatomia dei personaggi — tanto più notevole in quanto reagiva al gusto corrente di negare l'apporto dei sentimenti e della ragione per la sola gioia di un divagare o delirare nel puro campo pittorico, fino all'astrattismo — si iniziava quella che è ormai la lunga coerenza poetica di Borgese: gioia della pittura, quando si sofferma tra le frasche e i rami dell'orto di Valtellina in un mattino di maggio; ma coscienza che quel mattino è anche il mattino dei sentimenti dei personaggi che fra quegli alberi si fermano e parlano. Una presunta lirica o drammatica deve sostenere il linguaggio pittorico, le sue gioie e le sue effusioni, le sue ricerche e suoi tormenti. L'arte non è solamente un problema di istinto e di sensibilità, ma di comprensione e di costruzione morale, in modo che il poeta domini il suo vivo e umano linguaggio e non si sperda solo dietro alla sua vaga armonia e ai suoi toni felici. Questa parola poetica, nel caso di Borgese, parla a buon diritto delle visioni di un artista sotto alla cui lunga drammatica macerazione passa la nota elegiaca di un crepuscolo (*Suonatore in periferia*) dopo la tragica lezione di anatomia psicologica dei *Pagliacci* e dell'*Arlecchino*, e che, ancor giovane, può esser fiero di aver servito già per tanti anni la sua fede e non mai una piccola polemica.

O. V.

Due importanti riassuntive milanesi

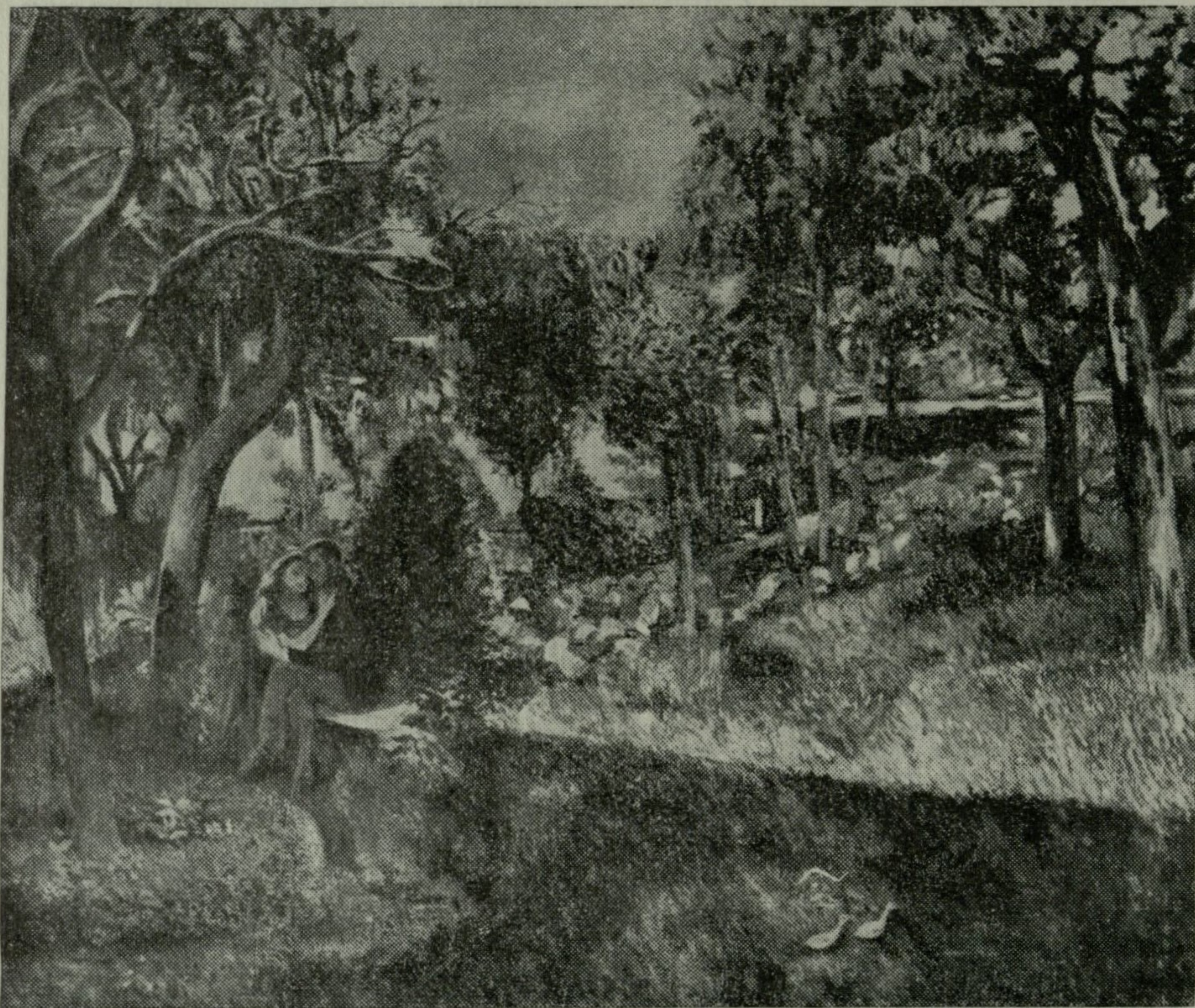
LEONARDO BORGESE

Direi — a differenza di taluno — che la pittura di Borgese è scoperta, ostensibilmente chiara nelle sue origini e nelle sue funzioni, quindi

te della sua natura. Con la differenza che Borgese quando si accosta agli uomini non è mai spietato, anche se li seziona, anche se li scopre crudelmente nella loro ferinità. Gli serve per stabilire l'imperio di una sua legge morale, ri-

colore, come mondo morale. Che poi non sempre l'intenzione sia superata, questo è altro discorso. A noi preme osservare — ed è molto — come la pittura di Leonardo Borgese regga così in blocco e come essa susciti in noi una durevole e confortante emozione.

(G.M.)



LEONARDO BORGESE

Fidanzati nell'orto

polemica. Non da oggi Borgese alterna il pennello alla penna. Un pennello da incisore, una penna che lo è altrettanto. Un pennello che conosce tutte le sottigliezze del giuoco psicologico, che sa esattamente quello che vuole raggiungere, e lo raggiunge.

Con la sua presente riassuntiva alla Galleria Gianferrari, Borgese ripropone il proprio problema alla critica e lo fa con un piglio apparentemente noncurante, ma sotto vi si scopre, a guardare con attenzione, la serietà e, direi, la durezza della sua posizione di uomo e di artista. E' sempre pericoloso per un artista affrontare il giudizio del pubblico con una serie di opere tessute nel giro di più di un ventennio; pericoloso perchè la moda avrebbe potuto uccidere lungo la strada degli anni molte creature del pittore. E all'artista, che tali creature ha generato, a lui care perchè sangue e carne di sé stesso, è difficile in genere scegliere per esporre, come è difficile scegliere fra i propri figli ed affermare « questi è il migliore; codesti sono quelli che io giudico i più degni ».

Ora quello che appare evidente è che Borgese non ha mai sacrificato l'arte alla moda. Se mai alla sua convinzione d'uomo.

La posizione critica di Borgese è nota, sarebbe perciò inutile illustrarla qui, ma essa ha conferma da queste tele, come ha conferma da esse il processo di chiarificazione avvenuto nel lento giro degli anni. Partito da evidenti postulati postimpressionisti Borgese ad un certo punto li ha respinti là dove la loro esasperazione, ma accidiosa e fredda, portava alla pittura pura, al gioco arido, all'intelligenza per l'intelligenza. E allora s'è accostato agli espressionisti, mantenendo una sua secchezza che gli deriva dalla sua origine e dalla sua cultura italiana. Dell'espressionismo Borgese si è servito e si serve, perchè in esso ha trovato quegli elementi di asprezza, direi quasi di erosione, che fanno par-

gida, ferma. Giammai crudele. Il quadro è per il pittore sempre qualche cosa di armoniosamente costruito, come masse, come segno, come

Leonardo Borgese

ALTRE MOSTRE

LEONARDO BORGESE — Quest'anno Leonardo Borgese ha voluto presentarci una mostra *riassuntiva* delle sue opere. E bene ha fatto in quanto è servita a prospettare e a rivelare la precisa, chiara, linearità del suo temperamento d'artista. Poichè se a volte, in occasioni diverse, in qualche suo lavoro era apparsa una certa discontinuità data forse da qualche discordanza di toni, oggi, invece, guardando bene l'opera completa di questo fantasioso e umano pittore, ci siamo resi conto della costante e continuativa consistenza di tecnica e di idee. Riboccante di sano *humour* nelle sue figure, sembra di volere alterare e deformare la vera essenza umana mentre considerandone l'espressione troviamo un senso vivo e prepotente di impressionante efficacia per il giusto tono e per la squisita fattura.

Il pittore e il moralista si fondono in un tutto armonico e danno vita a figurazioni studiate e ponderate più che istintive: la fretta non gli s'addice.

Nei paesaggi e nei fiori del Borgese prevale, invece, un liricismo moderno ma non spinto che denota una esperienza costruttiva e tonale senza squilibri e sfasature. Certo non manca in questa mostra *riassuntiva* qualche incertezza formale; ciò non toglie però di dover dire che Leonardo Borgese, artista coscienzioso, dotato com'è di larga e vasta preparazione, sa dimostrare come l'arte esiga un rispetto ed un culto non indifferenti che spessissimo vengono trascurati da artisti di chiara fama. (Galleria Gian Ferrari).

30 GIU. 1948

MORALE E ILLUSIONE

Solitudine

A un osservatore distratto che visiti la Biennale, il concetto di informazione e di scelta delle opere apparirà faziioso.

Lo ha fatto capire il critico del Corriere della Sera, che gode la stima di molta parte del buon pubblico italiano. Ma il suddetto critico è in errore. Sa benissimo che il Segretario generale, Pallucchini, è stato uno storico imparziale, che non poteva non esserlo. Leonardo Borgese vuol chiudere gli occhi di fronte a una realtà, che dispiace al suo gusto di uomo provinciale. Ma questa realtà esiste. Esistono Picasso e Pignon, Braque e Birolli. Lui avrebbe ammesso all'esposizione Giorgione e Tiziano, Jacopo da Ponte e Tintoretto. Borgese detesta quei pittori che oggi si chiamano neorealisti, e che sono oltre al citato Birolli. Guttuso, Santomaso, Corpora, Turcato, Pizzinato, ecc.; vede come il fumo negli occhi quei modi astratti e dice che son fuori dell'arte perchè non possiedono l'eloquenza di quelli di Picasso. Come se dicendo Picasso, noi potessimo credere che lui capisce Picasso, e lo apprezzi; e, avendo un gusto estremamente rigido, non potesse vedere che quei capolavori.

Borgese non è uno storico: non è nemmeno un cronista imparziale. Potrà conversare (ma forse fino a un certo punto) su Gino Rossi e su Mo-

randi. Ma di là c'è il vuoto. E non ha capito ancora che far critica è fare, anche, per quel che lo consente il quotidiano, la storia, o almeno scrivere appunti da servire alla storia. Al tempo di Fattori lui sarebbe stato coi professori d'accademia.

Se per la via critica non capisce, si aiuti in altro modo e tenti un'indagine di natura psicologica proponendosi qualche domanda. La prima di queste domande riguarda le ragioni per le quali Morandi, invece che figure umane, s'è messo un giorno a dipingere squadre, righe cilindri e altri oggetti usati dai geometri. Io credo che la ragione debba essere ricercata in un bisogno di solitudine e di isolamento e nella necessità di creare uno spazio arcano che appagasse la fantasia. Veniva in taglio di dire che l'uomo, stanco di stare coi suoi simili e pur obbligato a starci per necessità insopprimibili, volesse, in poesia, illudersi della conquista di un silenzio assoluto, di una solitudine consolatrice. Le nature morte di Morandi sono oltretutto le case nelle quali il pittore ha sognato di

abitare. E non dico di De Chirico e di Carrà, perchè quest'ultimo, esterrefatto dagli stessi silenzi che creava, e incapace di viverli, ha sentito il bisogno di popolarli di simboli che avessero qualche somiglianza umana. E ha dipinto l'amante dell'ingegnere.

Tutto ciò non serve alla storia, ma è meno letteratura di quanto Borgese supponga; e se lui tenta un altro passo e va verso Gino Rossi, troverà questa stessa aspirazione tradotta in forme meno astratte ma non per questo meno pregnanti di senso.

Perchè nell'arte odierna avviene questa fuga collettiva dal reale oggettivo e insorge l'amore per forme e spazi che abbiano un motivo più segreto e affascinante? L'uomo non è più al centro del mondo. In arte, una bottiglia bianca lo vale; e la bottiglia, in Braque o in Morandi, assume un significato non equivoco, si trasfigura, diventa mito. Non mi dirà Borgese che una natura morta di Morandi non vale un ritratto del Piccio. Certo, è altra la scelta dell'argomento, o mai si preferisce il primo, per-

chè l'uomo è solo, è isolato. Nella società odierna s'è infranto il costume, ci manca la forza per ricomporlo nella moralità di una vita che, un secolo fa (e anche meno) si poteva contemplare senza orrore. Oggi, per poter contemplare senza orrore, è necessario posare gli occhi su di un altro mondo; un mondo che lasci all'anima la possibilità di questa esaltazione poetica, senza la cronaca dell'odio e del delitto e senza rimorsi. Questa è forse la ragione della fuga collettiva dal reale; e Guidi dice, tra giovani e vecchi, con tanta eloquenza, che non varrebbe nemmeno la pena di notarlo. Non è dunque colpa degli artisti se oggi gli argomenti e i modi della pittura sono diventati così difficili. Gli artisti sono innocenti, la loro scelta è inconscia. Soltanto gli scultori resistono ancora all'urto della barbarie contemporanea; hanno conservato in parte l'idea antica. Guardate Marino, che è un ottimista. Perchè, per scolpire come Marino, bisogna restare aggrappati alla cultura dei maestri antichi e guardare il mondo con ineffabile bontà. Altrimenti si voltano le spalle al mondo come fa Viani.

Da tutto il discorso, anche se psicologico, non resta che concludere che Pallucchini è stato uno storico imparziale.

OLIVIERO

OGGI COME IERI

Se potesse Edoardo Persico leggere gli articoli che da qualche tempo, sollecitati forse dalla Biennale veneziana, va pubblicando il «Corriere della Sera» (ed il suo gemello pomeridiano) sull'arte moderna e sull'architettura razionale, per firma od ispirazione di Leonardo Borgese, troverebbe una riprova, se pur fosse necessaria, che in Italia la critica d'arte può essere esercitata con profitto e fortuna anche, se non soprattutto, da un cieco. «Perché — scriveva appunto Persico di un critico già celebre — soltanto ad un uomo così disgraziato si dovrebbe consentire a spacciare tante mediocri invenzioni su cose che ognuno può vedere e giudicare alla stregua dei fatti».

Siamo tutti d'accordo che Leonardo Borgese non è mai giunto, neppure in giorni più felici, all'altezza di fama del suo illustre predecessore, il piacevole gazzettiere seppur critico mediocre, Ugo Ojetti a cui appunto quelle parole furono dedicate, sono ormai diciassette anni, dalle colonne del milanese «Ambrosiano». Nessuno ha mai celebrato in lui «la cura dello scrivere sempre presente, illuminata e scaltrita e spesso fortunata e felice» né Gobetti si sarebbe scomodato ad incoronarlo «il cronista più vario, più piacevole, più eclettico» di una mostra d'arte.

Non quindi dolorosa decadenza ma piuttosto onesta continuità, coerenza ad una linea di mediocre presunzione che forse l'età, forse i casi della vita, hanno reso in questi tempi soltanto più acida e meno accorta.

La prosa del «Corriere» non ci commuoverebbe quindi gran che se oltre ad una compilazione affannosa e frammentaria non fosse il segno, che qui trova evidenza ed autorità, di una polemica per certi aspetti nuova.

Quando Edoardo Persico ed i suoi amici si battevano per un'Italia capace di ritrovare il senso d'Europa nella comprensione della coscienza moderna, avversando la saccente ipocrisia di un Ojetti, come la spregevole presunzione di un Longanesi e di un Maccari, venivano soprattutto ad urtare contro una accusa che dall'estetica cedeva piuttosto alla politica: quella di esterofilia.

Il Bauhaus di Gropius, la Karl Marx Hof di Vienna, il Palazzo Stoclet di Hoffmann, la Villa Sternberg di Neutra, la Fallhouse di Wright o la Villa Savoye di Le Corbusier erano evidentemente tanti petardi posti in quella fragile costruzione della sana arte italiana: quella degli intagliatori di Val Gardena e dei vari architetti del regime, del dopolavoro e dell'artigianato, che Ojetti andava predicando mentre Marinetti bollava di antitalianità quei pittori, quegli scultori, quegli architetti che «amano proclamarsi figli di novatori francesi, viennesi, spagnoli come Cézanne, Picasso, Le Corbusier». Quindi distruzione agli edifici moderni, morte ai loro architetti: al Novocomun ed alla Casa Rustici di Terragni, allo Stadio di Nervi, al Palazzo per uffici di Pagano le prime fabbriche razionali d'Italia degne della considerazione europea.

Si tentò pure di sollevare lo spettro demagogico dell'antieconomicità ed invocare pretese leggi estetiche a favore dell'arco, della curva, della decorazione.

Ma soltanto i più sprovveduti ebbero il coraggio (o l'ingenuità) di enunciare la loro avversione al movimento moderno senza tentare di ammantarla con superiori pretese tecniche od estetiche, senza cercare di contrapporre, con la sicurezza degli antichi profeti, giustificazioni apparentemente sensate alle giuste ragioni degli architetti moderni.

Ci accorgiamo che il nostro discorso ha trascurato le arti figurative per scivolare completamente sul terreno dell'architettura. Alla stregua del più generico esordio ciò merita una chiarificazione.

Ci sembra infatti che affermazioni di questo genere: «Per voi e per noi diciamo pure che Paul Klee è un caso di infantilismo clinico»; «Il dadaismo, movimento stolto quando nacque, stolto ora che è morto»; «I futuristi ebbero subito torsoli e pomidori e nessuno oggi dice che furono dei grandi artisti misconosciuti»; ecc., non sono evidentemente una cosa seria. Paul Klee, come Chagall, come Kandinsky, come Kokoscha e tutti gli altri che il nostro critico estroso vorrebbe bandire dal consesso degli uomini di buon senso non hanno ormai più bisogno della nostra difesa. Sono al di fuori del suo come del nostro giudizio. L'esempio dei futuristi poi non è certo geniale: nessuno ha mai tentato di rivendere i valori estetici dell'arte futurista, questa carnevalata del decadentismo europeo. Quando parliamo di arte moderna non intendiamo certo Boccioni ed il suo schiamazante manipolo che con la vera avanguardia ha avuto ben poco a che fare.

Tutto ciò ci ricorda troppo una certa mostra di Monaco a cui Ojetti non lasciò mancare il suo elogio (del resto d'obbligo essendo stata ordinata da Hitler) e la presunzione filisteica degli ammiratori incondizionati di quelle marine a un tanto al metro di certe aste pubbliche.

Invece la denuncia contro gli architetti moderni è qualche cosa di più che la lezione di un cieco, è una cattiva azione, un'offesa insopportabile per tutti coloro che lavorano, tra difficoltà di ogni genere, per fare, finalmente e a dispetto di tutti i poltroni e di tutti i professori, dalla nostra città una città d'Europa.

Con un tono di prosopea, di sorniona benevolenza, di falsa equità che pare voler conciliare le ragioni degli uni e le pretese degli altri mettendo d'accordo quelli che vogliono finalmente creare «la casa del-

l'uomo» e quelli che al fregio in cemento stampato sacrificano l'igiene e la comodità, il «Corriere» si erge campione di tutta la più paradossale e meschina pigrizia italiana, di quell'impossibile salotto del cattivo gusto, facendo sua, dondolandole autorità, la opinione della signora di provincia, della moglie del farmacista.

Un esordio in questo tono: «Già, spesso se non sempre, gli architetti fanno rabbia. Sono diventati degli ingegneri e non sono più degli artisti; vanno avanti a schemi e preconcetti, sono nemici della pittura e della scultura, non capiscono l'antico e il vecchio, sono fanatici per il nuovo per la macchina e per il progresso, tagliano gli alberi, non hanno uno stile, sono rozzi e fanno i raffinati, non sanno disegnare, non hanno gusto, credono che edilizia ed architettura siano la stessa cosa, costituiscono una specie di setta, adorano i piani regolatori, sventrano le belle città ed almeno ne costruissero, di belle o di brutte», lascia senza fiato.

Ci toglie la voglia di impiantare una lezioncina. Nessun discorso potrebbe mai ricondurre ad un'opinione sensata gente che affastella, con tanta impudenza enormità addirittura ridicole («tagliano gli alberi?», ma non ha mai sentito nominare l'anonimo redattore, la Ville Vert di Le Corbusier?; «non sanno disegnare»; «non hanno uno stile»; ecc.) a delle verità inconfutabili che anziché suonare ad accusa costituiscono il maggior vanto dell'architettura razionale.

Non vogliamo entrare in merito all'affermazione che gli architetti moderni «sventrano le belle città ed almeno ne costruissero di nuove, belle o brutte» perché non intendiamo scendere a discussioni con una simile sfacciata malafede che vuole elevare al tabernacolo dell'arte il Bottonuto o le Cinque Vie ed accusare degli uomini onesti di non fare ciò che vorrebbero ma non possono fare.

Ojetti almeno la storia la conosceva e sapeva che tutti i costruttori prima che artisti furono degli ingegneri, che la tecnica delle costruzioni ha sempre prevalso con le sue leggi inesorabili sull'espressione estetica che nasce a posteriori come gli stili; che le fabbriche romaniche devono il mirabile gioco di strombatura dei loro portali allo spessore del muro come alle necessità portanti di questo è strettamente connessa l'eleganza ascensionale delle finestre delle cattedrali gotiche. Altro è scolpire ed altro innalzare una cupola, come ben sapeva Michelangelo che si vantava proprio di aver coperto un determinato spazio con una sola campata ed un limitato numero di elementi portanti. Di aver compiuto cioè prima opera d'ingegneria e poi d'arte.

Ojetti conosceva le date e non diceva con disprezzo «sono degli ingegneri» perché un giorno aveva letto che le fondamenta del movimento moderno dovevano proprio ricercarsi nel fervore scientifico e tecnico del XIX secolo, il secolo di Saint Simon, delle Esposizioni Universali, delle prime ferrovie, dell'industria moderna. Ma forse è inutile continuare per questa via ed enumerare le tre date ormai classiche: 1847-1851-1883; bisognerebbe poi spiegare all'ignoto cronista cosa significa l'invenzione del cemento armato, la costruzione del Crystal Palace, l'erezione della Torre Eiffel. Cemento, vetro, acciaio, William Morris, lo Jugendstil, la Secessione... Sono due linguaggi diversi. Da una parte la pigrizia provinciale, dall'altra l'inevitabilità del progresso. Da una parte la posizione fondamentale di Huysmans che non riusciva assolutamente a capacitarsi come la Torre Eiffel potesse restare proprio così, nella sua stupenda nudità d'acciaio, senza neppure un bel muretto di mattoni nelle travature e dall'altra tutti i pittori che muoiono disperati come Modigliani e tutti gli architetti che si vedono distrutta la loro opera come Gropius.

Di fronte a Gropius, di fronte a Wright il «Corriere» non conta più.

ROBERTO LEYDI

Leonardo Borgese

"Avanti!", 13 gennaio 1951

LA POLEMICA DEL "DOGANIERE,"

Signor Direttore,

sull'«Avanti!» di ieri vedo riprodotti vari passi di una mia lettera a Spartaco Balestrieri sul caso Rousseau. E, leggo nella nota introduttiva: «con l'autorizzazione dell'autore». Mentre io non ho dato nessun permesso, nè verbale nè scritto.

Grato se vorrà far conoscere la verità ai Suoi lettori, La saluto cordialmente.

Leonardo Borgese

Caro Borgese,

Spartano Balestrieri al quale tu avevi indirizzata la lettera (da noi pubblicata giovedì 4 gennaio) perchè venisse letta alla Saletta del Disegno di via del Senato nel verbale dibattito su Rousseau che la sostituito il duello a «verghettate» da me proposto a difesa di un costume estetico e giornalistico italiano contro il tuo insulto di «schemo» al pittore Rousseau; Spartaco Balestrieri dunque alla nostra inchiesta di autorizzazione a pubblicare quella lettera, rispose: — Borgese non mi autorizza alla pubblicazione integrale della lettera. Però non rifiuta che della lettera si parli e che se ne citino brani.

— Perchè brani è non tutta, buon Spartaco?

— Mistero. D'altronde poichè

la lettera è stata letta in pubblico, è stata oggetto di discussione pubblica e cui potreste averne copia stenografata..

— Potremmo pubblicarla integralmente. Ma no, accontenteremo Leonardo e pubblicheremo solo «brani».

E «brani» come tu stesso riconosci abbiamo pubblicato. Dunque? Io dico che in questa faccenda tu avresti dovuto avere più intelligenza «critica» o ignorare il duello e qualsiasi suo eco con quella superbia che se tocca certi vertici è davvero splendida e intangibile e ti sarebbe stata permessa quale critico del Corriere della Sera; o accettare la zuffa alla brava.

Invece fai lettere a terzi, poi smentisci il papà. Davvero «leon» ardo non sei. Martedì leggerai perchè. Arrivederci dunque.

Nando

La pittura d'oggi: un cavallo da domare

Cronistoria

Dicembre 1950: Dalle colonne dell'«Europeo» il critico d'arte Polignoto (Leonardo Borgese) afferma che il pittore Henri Rousseau, detto «il doganiere», è un «povero scemo».

Dicembre 1950: Il giudizio di Polignoto su Rousseau indigna il pittore Nando, il quale, in una accesa lettera pubblicata nella «terza pagina» dell'«Avanti!», sfida Polignoto a un singolare duello a colpi di bastoncino: cioè a una gara di pazienza e di convinzione, come rimedio all'asserita «superficialità di giudizio» dell'avversario.

Gennaio 1951: Lo scontro avviene non a colpi di bastoncino, ma solo verbalmente al «Gatto nero», un locale milanese frequentato dagli artisti. Leonardo Borgese (Polignoto) non interviene di persona, ma si fa rappresentare da una lettera nella quale conferma, tuttavia chiarendolo il suo parere su «Rousseau, povero scemo».

Gennaio 1951: Leonardo Borgese (Polignoto) dichiara di non aver nulla in contrario a che estratti della sua lettera vengano resi di pubblica ragione. Successivamente egli smentisce però di aver fornito tale autorizzazione.

Ordini di scuderia?

Oggi: Nando spiega per qua-

li ragioni egli ritenne doveroso di difendere Rousseau. La sua «lettera aperta a Polignoto» che qui pubblichiamo ci sembra un utile avvio verso una maggiore sincerità di rapporti tra pittori e critici.

Caro Leonardo Borgese detto Polignoto,

(col consenso di Polignoto, o di soppiatto? Ma Polignoto ti sei fatto tu, maturo e conscio dei tuoi titoli estetici; ma il BABBO? Con quale meraviglia intuito potè intuirsi Leonardo?). eccomi dunque alla lettera con cui promisi; di inseguirti dopo il nostro scontro di CONVINZIONI PURE.

(Amici del «Mondo» che cortesemente avete voluto appoggiare il mio gesto, ma senza che il consenso apparisse troppo manifesto e per questo avete confuso me con l'«Avanti!», l'arte con la politica, i socialisti con i comunisti, perchè non avete informato i vostri lettori che dopo un duello di CONVINZIONI e motivato da ragioni di costume più valide della nudità delle spalle della Toussan, per parte critica della vertenza era prevista e promessa questa dimostrazione?).

Ma riecconi a te, Leonardo Borgese. Ti scriverò una lunga lettera. L'argomento mi piace. Rousseau è cosa grossa, il Corriere e L'Europeo sono giornali grossi, tu sei una grossa firma; il sasso che ho gettato è grosso. Credo che io vivrei bene in Brasile dove tutto è grosso. Ti saresti ingrossato anche tu, Leonardino; duello per Rousseau, agli «Amici della Francia»: io avrei scelto a padrini, sai chi? Cocteau, Zavattini e Carrieri, tre grosse firme, ma soprattutto tre grossi pittori in potenza, che tu non hai neppure all'ingrosso intuito alla mostra degli scrittori pittori, dunque tra le ultime vittime della tua superficialità critica. E il pubblico sarebbe stato il «grosso» di Milano. Ti saresti davvero ingrossato. Invece hai preferito stare al tuo livello. Duello al «Gattaccio nero» padrino Spartacuccio Balestrieri; per di più ti sei fatto rappresentare, e con un proclamaucio neppure indirizzato a me, ma a Sparta, con la preghiera di leggerlo. PERO' col divieto di darlo per intero alla stampa, MA la autorizzazione a pubblicarne brani: e infine la SMENTITA. Davvero, Borgesucco, che tutto quanto è coraggioso e forte e grosso ti innervosisce; Rousseau compreso, s'intende.

Ho detto che scriverò una lunga lettera. Manterrò la promessa. Mi denuderò per te. Rivelero al pubblico le paure che atteriscono noi pittori; spalancherò il retrobottega della nostra vigliaccheria, messa alla frusta in questi anni, in questo secolo di pittura da «rodeo». Ohi, salta sempre fuori dal cancello un cavallo impazzito e bisogna afferrare il cuore con le due mani e saltare in groppa o non saltare. Ecco il selvaggio Cézanne ecco l'indemoniato Picasso, ecco lo sconcertante Rousseau, ecco lo astrattismo al galoppo; salto, non salto, e se salto resterò in groppa? E se cado quegli zoccoli spacciano un pittore. Quante volte, il cuore di chi ti scrive ha tremato. Quante volte ho chiuso gli occhi, ho chiesto al mio meno triste sentimento il pretesto per una onorevole ritirata. Sono tornato da poco da Parigi dove mi aveva portato, a furia, il mio cavallo astratto, al ritorno mi sembrava di averlo domato. Già lo accarezzavo confidente sul collo e liberavo un piede dalla staffa per scendere, ed ecco, proprio alla stalla di un ritorno al reale, il cavallo mi si impenna di nuovo.

E' il libro di Carrieri (d'accordo, un poco di doppio gioco).

E' quel Modigliani che an-

ga fra tutta quella documentazione metafisica e astratta che mi hanno ombrato il cavallo. Il discorso sarebbe lungo. Quel che conta è il ricordarti questa paura che ci insegue, oggi, noi pittori ed esige davvero cuori di leoni. Davvero, quando penso agli spaventati miei, ed io son forte, ho alle mie spalle una di quelle vite da lupo di mare sempre in tempesta. Se penso agli spaventati di un cuoricino come il tuo, mi cade ogni rancore e piuttosto vorrei tu accettassi di montare in sella come me, ma con animo pulito, sgombrato di complessi.

Ad esempio, il tuo pazzo terrore per l'astratto.

Quando ti leggo, e parli degli astrattisti, ti sento tremare come tremavo io, che avevo faticato per conquistare il mondo del reale, ed era un bel mondo.

Amo le donne. Avevo perciò deciso di dedicarmi al ritratto muliebre, al nudo di femmina; mi fremevano le narici, Modigliani lo giudicavo OTTIMO ma non mi nascondevo la possibilità di un ritorno (aggiornato) a Tiziano.

Picasso? l'astretto? Naturalmente pensavo di affrontarle queste esperienze, ma speravo di sbrigarle alla svelta, pensavo di interessarmene giusto quanto bastasse al mio poderoso cervello di dimostrarne la inconsistenza. Davvero pensavo si trattasse di due cavalli bolli. Parlo di quattro anni addietro. Ora sono quattro anni che questi due destrieri mi scaraventano per l'aria e non so se finirò tra gli zoccoli o, al fine, li cavalcherò.

Ma volevo mettere l'accento sul più grosso spavento. E fu quando saltai in groppa a Picasso. Addio mie belle modelle, addio mia pagana sensualità, addio mio ultimo romanticismo, addio mie simpatie umane. Il cavallo che mi portava sembrava quello nero del Carducci che portava Teodorico a morire. Ed è il cavallo del diavolo.

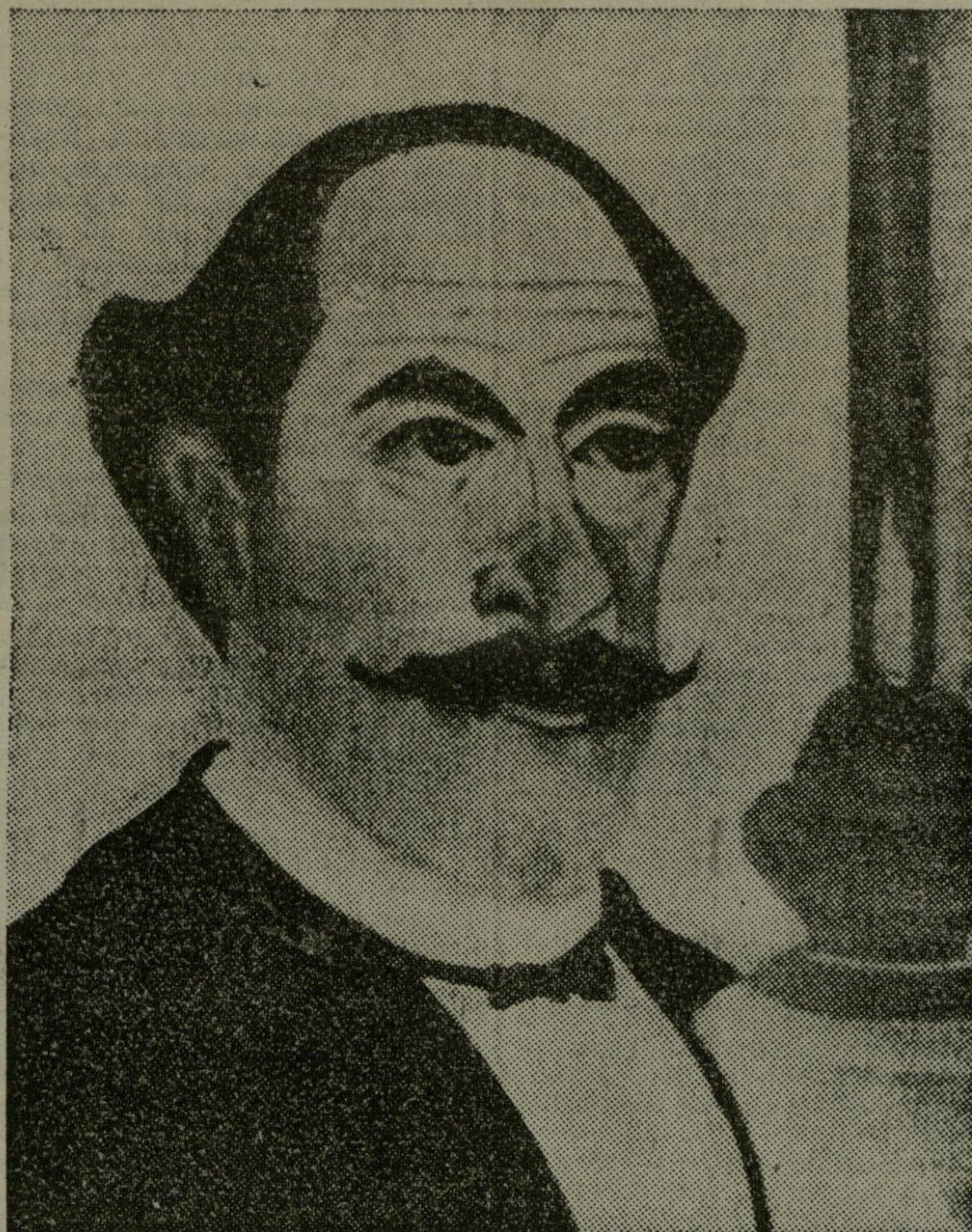
Ecco perchè ti sono vicino, nel tuo terrore; capisco come

lo che un tempo ci sembrava labirinto eccolo familiare, e chiudiamo gli occhi tanto sicuri siamo della via, e proprio allora il filo si spezza e un muro ci si innalza davanti e sbattiamo il grugno. Anche a noi, o Borgesucco che ancora tutto tremi, è tanto tremato il cuore.

Io e Bettina giunti a Rousseau, ci siamo seduti, con le gambe troncate dalla novità dell'improvviso arresto, sul grande divano della sala. Di Rousseau conoscevo solo dai libri e dai due brutti quadri al padiglione degli impressionisti a Parigi, e l'impressione era stata in superficie. Ora eccolo, invece, bene rappresentato, meravigliosamente semplice, meravigliosamente risolto, calmo, suggestivo, pulito, trasparente come le acque di un fiordo per chi venga da un mare in tempesta. Quante volte, Bettina, noi siamo corsi dalla sala di Ensor a Rousseau? e da Kandisky a Rousseau? dai fauvisti a Rousseau? e poi il dilemma si ristrinse ad Ensor Rousseau. Abbiamo vissuto tre giorni interi alla Biennale, e uno tutto speso a fare la spola tra Ensor e Rousseau. Ricordo che l'ultima volta Bettina, ti sei rifiutata ed io sono tornato da Rousseau dove mi attendevi e ti dissi: — Rousseau — e tu che sembri più lenta di me, e invece sei purtroppo la prima a concludere, mi dicesti: «Rousseau è tutto nocciolo, Ensor è la buccia» e solo allora ce ne andammo.

Tu invece, Leonardo, nei tuoi giudizi sul «Corriere» e sull'«Europeo» davi vincente Ensor. Tu, dalla sala di Rousseau, sei fuggito, non hai dominato il tuo cuore quando ti è preso a battere forte sulla soglia di quest'uomo solo che, con un dito, sembra buttare all'aria il castello della costruzione storica dell'estetica, con un soffio sembra spezzare il filo degli. E non c'è bisogno di scosse sistematiche, del lavoro a scuole, a squadre.

Ho detto prima: mi piace



Henri Rousseau: «Autoritratto» (1890)

ti aggrappi all'abitudine dei tuoi quadretti, della tua cultura, alle tue soffici pantofole, al tuo cavallino col carrozzone dalle ruote di gomma che alle cinque del pomeriggio ti trasportava silenzioso, molleggiato, tra le gallerie tue preferite, quelle periferiche, le più antiche, o almeno nella tradizione.

Ma ho capito anche (ti seguo) che un certo giorno ti sei fatto coraggio. O ti hanno convinto i mercanti? «L'astratto montato» certo ti documentavano, addolorati anch'essi per un mondo che si vedevano costretti ad abbandonare: «L'astratto si vende e tu sei il nostro critico, non ci abbandonare...» e le tue sferzate all'astrattismo un giorno si sono addolcite, la muraglia della negazione si è incrinata, l'incrinatura si è fatta spiraglio; chi sa? mi piace pensare tu abbia azzardato anche come pittore, non solo come critico, qualche timido, nascosto tentativo di saltare sul cavallo.

Quand'ecco la Biennale del 1950.

Ho usato il paragone del «rodeo» e dei cavalli da domare per rappresentare il problema dell'arte di questi ultimi cento anni; ma un altro paragone sarebbe anche efficace: quello della caccia alla volpe. E a secondo delle similitudine usate da il Rousseau della Biennale del '50 è stato per te un nuovo cavallo nell'arena mentre tu stavi appena per tentare l'approccio al primo, oppure un nuovo guizzo della volpe mentre già la tenevi nel mirino del fucile ed i tuoi cani, con meraviglioso fiuto, avevano seguito la pista giusta e tu (ansimando e bestemmiano, d'accordo) li avevi seguiti. Impressionismo, espressionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo, astrattismo, eccola dunque quest'arte, eccola la sua pista logica, il suo sviluppo dopo tutto rettilineo, storico; accidenti che fatica, ma ora ecco la dannata volpe.

Premo il grilletto... Ed invece la «imprevedibile» guizza.

Rousseau. Che c'entra Rousseau? e via la volpe. Eravamo corsi lieti per le sale. Ensor, Matisse, i fauvisti, Kandisky, Magnelli, Birolli, Gottuso, Liscini, tutto già catalogato, tutto piacevolmente successivo, legato a un filo storico, un filo di Arianna, e ci divertivamo ad arrotondare il gomito, e quel-

pensare che tu, appunto sotto l'aspetto di una necessità storica (per te fatalità, sciagura, ma con la convincente giustificazione del mercato supplisce) ti sia avviato a vincere il tuo terrore per le ultime audacie estetiche. Ed ecco nella congiuntura di questo delicatissimo trapasso, il tuo piede varca la soglia della sala di Rousseau.

E' davvero voce impaurita, e rabbiosa, la tua, nel giudizio di Rousseau alla Biennale, ed esplode nella scompostezza isterica di quel «povero scemo» al Rousseau degli «Amici della Francia». (Il tuo proclama al «Gatto nero» non ti scagiona, anzi quel suo dimesso piagnucolare appare proprio come la fase decrescente di una crisi di paura).

Ovviamente, ma con spietato rigore di documentazione, il pittore Grossi nel suo bellissimo intervento a sostegno di Rousseau ti ha porto i nomi dei pittori che la storia della estetica accetta tra i suoi protagonisti, nonostante il loro non ortodosso certificato morale.

(E non c'è bisogno di scomodare i biografi per intuire certe opacità e sincerità nel mondo morale di Rousseau, basta guardare gli occhi delle sue figure, più, delle sue belve). E quando pure quel tuo «scemo» non avesse avuto intenzione di negare valore al pittore per le sue doti morali ma per la sua incapacità di vita pratica, dunque, secondo te, ragionativa, dunque creativa, la psicanalisi oggi ti dice di individui tanto tesi nel lavoro da apparire sprovveduti nel resto della vita — e non solo pittori ma scienziati, uomini d'affari, filosofi. Da portineria dell'estetica è poi la tua insinuazione sui plagi di Rousseau da pittori di ex-voto, sul suo riprendere da fotografie. Quel è dunque il Codice che stabilisce a quale pittura il pittore possa allacciare il suo cordone ombelicale? Giotto si è allacciato ai bizantini, Picasso all'arte negra; chi impedisce a Rousseau di ispirarsi all'arte popolare? E il suo allacciamento non è solo all'arte popolare ma al primitivismo francese dei sotterranei del Louvre e questo allacciamento è dunque tra i più legittimi di tutta la pittura moderna francese.

NANDO

(Continua).

"Avanti!", 10 febbraio 1951

Pittura da "rodeo",

Estroso SI' - Scemo NO

Pubblichiamo il seguito della risposta del pittore Nando al critico d'arte del Corriere della Sera e dell'Europeo, Leonardo Borgese, detto Polignoto. La prima parte di questa risposta era stata pubblicata nel numero dell'altro ieri.

Ma, tu incalzi, Rousseau riprendeva i suoi quadri dalle fotografie. E a questa tua ultima riserva ci si può domandare se Croce non abbia troppo presto parlato di una nascita dell'Estetica come scienza. Perché tu, critico di un grosso quotidiano italiano e di uno dei settimanali alla moda sei al punto di domandare se sia artista chi riprenda da modelli animati o da natura morta, o da calchi di gesso o da fotografie o chi invece inventi: tu sei alla preistoria, alla mitologia della estetica, ai suoi primi balbettii. A meno che tu non riconosca pubblicamente la tua paura ed io sarei il primo a stendermi la mano. Io che da dieci anni vivo in questa paura.

Io, a nome di tutti i pittori di questo troppo spericolato periodo di pittura da "rodeo".

Mentre ti scrivo guardo sulla parete i miei quadri, figli di paura. Ci sono dentro tutte le paure, paura di Picasso, paura di Giotto, paura di Matisse, paura di Giorgione, paura di Van Gogh, di Rousseau, degli Etruschi, di Ensor, di Kokoska, di De Chirico, Carrà, Campioni, Magnelli, Gutuso, Licini, Birolli, Fontana. Paura che è propria di chi si

misura in battaglia umana ma con in più questa nostra allucinante paura di una battaglia in cui non si capisce più quale sia l'arma, se il racconto o l'astrazione, l'invenzione o il colore, la verosimiglianza o il temperamento, l'occhio o il cervello, l'istinto o la ragione ed ora la politica. E' una paura che non sono affatto sicuro di vincere; potrei perciò capire che tu ti sia trovato vinto.

Ma se questo tuo insulto a Rousseau, a una civiltà che lo ha accolto, a un nostro costume giornalistico che fin'ora non ha conosciuto parole volgari come le tue; se la tua faziosità chiassosa e isterica contro tutto ciò che è arte di avanguardia, vuoi che siano interpretate come coscienze manifestazione di un tuo giudizio estetico, allora io credo sarebbe diritto degli artisti e critici italiani chiederti se hai i titoli per la responsabilità del posto che occupi nella critica giornalistica italiana. Oggi che in Italia con VENTURI, APOLLONIO, LONGHI, PALUCCHINI, l'arte d'avanguardia è ormai nella fase della digestione "critica", oggi che un libro come quello di Carrieri porta questa arte alla comprensione della cultura media, oggi che il nostro Ballo in sede di giornale ha accettato per noi di tentare addirittura di volgarizzarla, quest'arte, portandola al livello dei nostri lettori più sprovveduti, oggi che l'arte di avanguardia

è ormai ortodossia nella decorazione, nell'arredamento, se le tue grida contro quest'arte sono di un tuo giudizio estetico, questo tuo giudizio è un anacronismo, incompatibile anche al livello forzatamente conformista del quotidiano di cui sei espressione critica.

Ma, esaminati bene, io ti consiglio, prima di condannare la tua intelligenza critica. Contati le pulsazioni di fronte a Picasso, a Rousseau, vedi se per caso non sia paura di pittore che influenza la tua serenità di critico. In tal caso chiudi gli occhi e «salta a cavallo». Poche sgroppate, qualche ruzzolone, poi ti accorgerai che Picasso non è che un buon stallone e Rousseau un destriero estroso, scontroso, ma non il diavolo. Allora chiederai scusa a Rousseau con questa formula: — Scusami, Rousseau. Ho avuto paura di te perché l'accettazione della tua pittura mi obbligava a una fatica di lavoro critico che mi sembrava di non poter affrontare. Per questo ho inveito contro di te e per suggestionarmi, ho alzato la voce sino a dirti «povero scemo». Perdona me, perdona il direttore del giornale che mi ha tenuto bordone, perdona la critica e la pittura italiana che hanno taciuto. Senza volermi offendere, ma per doverosa contrizione, lo ammetto: lo «scemo» sono io, Leonardo Borgese detto Polignoto.

NANDO



Il pittore francese Leopold Survage, che attualmente espone in Italia, ha scritto una breve nota per l'«Avanti!» in difesa di Henri Rousseau che il critico d'arte del «Corriere della Sera» aveva definito «un povero scemo»

Feci parte a Parigi del Gruppo che aveva conosciuto Rousseau, con Apollinaire,

Sergio Férat, Picasso, Archipenko ed altri. Tutti amavano Rousseau e lo considera-

vano un essere eccezionalmente buono e puro. Impiegato al dazio di Parigi, egli non possedeva un'istruzione superiore a quella dei suoi colleghi dazieri ma ciò che lo distingueva da questi ultimi era il dono della pittura, la anima poetica e il candore.

Quando si ritirò in pensione, si consacrò definitivamente all'arte e fu l'epoca in cui dipinse le grandi composizioni delle foreste tropicali. Nella pittura era stato un autodidatta, non aveva mai frequentato scuole, e proprio questa circostanza gli permise di restare così personale e di manifestare il suo genio di pittore con tanta forza e originalità.

Aveva imparato il mestiere soltanto al Museo del Louvre, studiando con attenzione la tecnica dei grandi maestri, e ciò spiega come egli poté arrivare a una tecnica così perfetta e libera, perché le sue prime tele presentavano una incertezza e una durezza infantili pur mostrando la grandezza e la potenza che sono caratteristiche in tutta la sua opera.

Sotto il candore e l'ingenuità dell'uomo di tutti i giorni esistevano il poeta

e il pittore «profondo» dei quadri.

Il pubblico rideva guardando le sue tele alle mostre degli «Indipendenti». Erano così diverse e inusitate rispetto alle altre, che sono dovuti trascorrere molti anni prima che fossero accettate. Ma oggi il gusto del pubblico è stato rieducato ed una nuova estetica è sorta: Rousseau ha superato la prova del tempo e, di giorno in giorno, conoscitori riconosciuti, pittori e critici, lo considerano un genio autentico uscito dal popolo. Sergio Férat, collaboratore di Guglielmo Apollinaire nel giornale «Le soirées de Paris», compro dodici tele di Rousseau fra le quali il celebre «Mariage» e il grande autoritratto con la tavolozza in mano e la Torre Eiffel. Picasso possiede la «Gitana addormentata».

I quadri di Rousseau sono diventati oggi quasi introvabili. Di quando in quando se ne scopre qualcuno, ora presso un falegname che gli forniva in cambio qualche povera cornice, ora in qualche soffitta del quartiere in cui abitava. Nella maggior parte dei casi, si tratta di falsi.

Gli aneddoti sulla sua in-

genuità non mancano, gli uni veridici, gli altri inventati, e intorno a lui come intorno a tutti gli artisti forti e personali, incompiò a fiorire la leggenda.

Una frase rivela il suo candore, una frase sicuramente autentica: questa. Diceva a Picasso, discutendo sulla pittura:

— Noi due siamo i grandi pittori del nostro tempo. tu sei il genere mattone e io il genere foglia.

Dovendo fare il ritratto a Guglielmo Apollinaire, lo invitò nel suo studio della via Perneti. Apollinaire vi andò e sedutosi, con grande stupore, vide Rousseau che brandiva un metro, come se fosse stato un sarto, prendergli le misure del naso, del mento, ecc. Alla fine Guglielmo Apollinaire poté andarsene.

Agli «Indipendenti» il quadro di Rousseau «Il Poeta e la Musa» incontrò il solito successo; molti critici lo segnarono dicendo che il ritratto non era rassomigliante. Ma, per quanto non rassomigliante nel ritratto, il poeta era stato riconosciuto lo stesso.

LEOPOLD SURVAGE

Leonardo Borgese

"Avanti!",

3 aprile

1951

Post'la a una po'emica



La Ceramica moderna *SOFFRE*
per smania di *INDIVIDUALISMO*...

La Ceramica *DEVE* andare
PIANO anzi arrivare in *RITARDO*...

È *CHIARO* che una Ceramica di
AVANGUARDIA ha *POCO SENSO*...

La Ceramica di Picasso
salta *INCOERENTE*...

Il migliore esempio di
MODESTIA... *QUINDI* di CERAMICA...



Nando

Osservate la colpevole leggerezza con cui il critico d'arte Polignoto, al secolo Leonardo Borgese, nostra vecchia conoscenza, non si perita di scrivere sulle colonne dell'Europeo giudizi come quelli sopra trascritti e riguardanti questa volta non più Rousseau, ma una mostra di ceramiche d'artisti italiani e francesi (Picasso, ecc.) allestita a Milano dagli Amici della Francia.

Sorpreso in flagrante, il Polignoto è stato giudicato per direttissima da un Tribunale della Ceramica prontamente riunitosi nella sala della mostra, e del quale facevano parte lo scultore Lucio Fontana, Tullio Mazzotti, direttore delle Ceramiche di

Albissola, il critico d'arte di Oggi Marco Valsecchi, il mercante d'arte Cardazzo, proprietario delle Gallerie del « Naviglio » a Milano e del « Cavallino » a Venezia.

Constatata la contumacia dell'imputato e riconosciuta la sua incapacità a intendere, è stato in sua vece condannato il direttore dell'Europeo, a considerare quanto ritardo portino alla maturazione di una coscienza estetica tra i lettori del suo giornale la faziosità e la frivolezza del critico Polignoto.

La sentenza è stata vivamente applaudita. N.

(Nel disegno, da sinistra: Valsecchi, Fontana, Mazzotti, Cardazzo).

Leonardo Borghese

"Minore", 29 dicembre 1951

BORGESSE e la Biennale

Borghese, da buon indiano, stacca la sua freccia contro la Biennale, chè la stagione di caccia si è aperta. Sull'Europeo, sotto le spoglie presuntuose di Polignoto, inizia dimostrando come non sia nè saggio nè economico sfornare due commissioni allorchè, come questa volta, il lavoro per le commissioni è sminuito. Dice egli che il lavoro poteva esser fatto in tre, semplicemente.

Ma si dà la zappa sui piedi. Da agnello diventa, senza accorgersene, l'orco. Si spenderà di più con l'apparato della Biennale, ma ci si avvicina di più allo spirito democratico. Quei tre sezioni proposti da Borghese sanno di dittatura e, quindi, di superbia. Molti inoltre sono contrari all'abolizione dell'accettazione sotto giuria. Noi, pensandoci, diciamo: Poichè nulla di buono

ne è uscito con detto criterio ben accettiamo il nuovo, almeno come esperienza. E credo che un uomo intelligente come Pallucchini sia dello stesso avviso e che non sia proprio lui a cristallizzarsi in un modo.

D'altra parte se gli inviti vengono molto ristretti e fatti con lealtà non vedo il pericolo delle lacune. Sarà bene scartare i sottoprodotti. E questo sistema dei soli inviti è già una garanzia. E poi c'è la quadriennale a soddisfare il rigurgito delle mezze tacche, debli ibridismi. Inoltre, cosa volete di più? La quadriennale è in Roma.

UNA VITTIMA delle contraddizioni

di Mario De Micheli

Da quando la XXVI Biennale di Venezia ha aperto i suoi battenti, Leonardo Borgese, critico d'arte del *Corriere della Sera*, strepita e smania come se fosse perseguitato da un'idea fissa. Il bandolo della matassa però non l'ha ancora trovato. Vediamo dunque, se è possibile, d'aiutarlo.

Qui non vogliamo discutere le sue osservazioni a proposito d'alcuni aspetti tecnici e organizzativi della Biennale: in parecchi punti siamo d'accordo con lui. Qui ci interessano soltanto le sue «tesi ideologiche» o, più semplicemente, il suo discorso critico.

Ci riferiamo in particolare al suo articolo *Anticultura* del 25 luglio. In esso Borgese, nei termini più violenti e sbrigativi, si esprime a sfavore di tutta l'arte cosiddetta d'avanguardia, dal cubismo all'attrattismo, dal dadaismo allo spazialismo, affermando che quest'arte ha «invertito tutti i valori e guastato e avvelenato... la cultura tutta». Borgese però, per giungere a questa conclusione, non fa alcuna analisi, non cerca le cause che hanno generato tanta decadenza. Egli fa solo delle affermazioni. E' evidente che noi non possiamo accontentarci di una diagnosi così frettolosa in un problema così complesso, tuttavia dobbiamo dire che le nostre conclusioni sull'artista modernista, anche se diversamente motivate, hanno una coincidenza con quelle di Borgese.

Ma a questo punto Borgese passa ad un secondo rifiuto: al rifiuto del realismo, ossia della corrente figurativa contemporanea che è sorta proprio per salvare l'arte da quello sfacelo che egli stesso denuncia; che è sorta cioè per rimettere in onore le cose a cui sembra che Borgese tenga tanto: «tradizione, mestiere, studio, accademia».

Come si spiega questa contraddizione del critico del *Corriere della Sera*?

La ragione per cui Borgese rifiuta il modernismo figurativo va ricercata nella diffidenza e nel giustificato disagio che un largo strato di borghesia, piccola e media in particolare, di cui Borgese è il sensibile portavoce, nutre oggi verso tutti gli assurdi estremismi artistici che hanno caratterizzato questa prima metà del secolo; d'altra parte però la diffidenza, e l'ostilità anche, che gli stessi strati borghesi nutrono ancora verso le forze popolari a cui s'ispira il realismo, costringono Borgese a condannare anche questo movimento che invece risolverebbe tutte le contraddizioni critiche in cui egli si dibatte. (Tra parentesi bisogna pur aggiungere che è proprio questa ostilità, la quale coincide a sua volta con l'odio antipopolare ben più radicale e irrimediabile della classe dei Crespi, che permette a Borgese d'essere un redattore o un collaboratore fisso del *Corriere*).

Si tratta dunque di un preciso limite di classe che impedisce a Borgese di giudicare serenamente e obbiettivamente delle opere degli artisti realisti. Appena in un quadro vede «immagini di minatori, di mondine e di contadini poveri», egli perde le staffe e grida: «Se realismo ha da essere, perché non rappresentare una prima alla Scala o la Piazza San Pietro?» (*Corriere d'Informazione*, 15 luglio). Dunque sono proprio i soggetti di lavoratori che gli danno fastidio, dunque il suo rifiuto critico ha specifiche radici politiche. Non è affatto autonomo!

Di qui nascono perciò i giudizi «estetici» negativi di Borgese: i realisti dipingono solo il «cartellone del propagandista comunista», ecc.

Nella storia del realismo però questi giudizi non sono nuovi e la loro genesi è simile alla genesi dei giudizi di Borgese. Charles Perrier, ad esempio, sull'*Artiste* dell'ottobre 1855, in un articolo, appunto, intitolato *Realismo*, scriveva di Courbet: «Courbet è... l'apostolo del laido. E' l'Anticristo della bellezza fisica e morale e, da sei o sette anni, ch'egli fa della propaganda, il suo zelo non si è allentato».

Non sembra di leggere il disgraziato articolo che Borgese ha scritto qualche tempo fa per *Guttuso*?

E i valori estetici di Courbet? Edmond e Jules de Goncourt scrivono nel loro *Journal*: «Niente, niente di niente in questa esposizione di Courbet». Neppure le miti *Spigolatrici* del realista Millet sono state viste senza il pregiudizio politico: «Ecco le spigolatrici di Millet! Dietro queste tre spigolatrici si profilano, sul plumbeo orizzonte,

le picche delle rivolte popolari e gli incendi del '93». Che orrore! E' un periodo del *Figaro* (un *Corriere della Sera* francese per intenderci, d'allora e d'adesso), preso dalla critica al *Salon* del 1857. E potremmo continuare all'infinito: ogni epoca ha i suoi Borgese.

Non solo però Borgese parla male dei realisti, ma non vuole neppure che gli altri ne parlino bene. Sempre sul *Corriere d'Informazione* del 15 luglio, egli riporta alcune frasi del noto settimanale inglese *The new Statesman and Nation*. In questo settimanale si afferma che alla XXVI Biennale «le giovani scuole realistiche italiane si pongono decisamente in primo piano rispetto agli altri indirizzi rappresentati alla Mostra. E che tale preminenza risulta chiara nei confronti delle diverse scuole contemporanee che si sono mostrate incapaci di comunicare il proprio messaggio al di fuori di un ristretto numero di iniziati. E che le opere della scuola realistica italiana acquistano invece un loro significativo carattere perché "sono dipinte col chiaro desiderio di comunicare con il pubblico"».

A queste terribili affermazioni, che rendono omaggio all'arte italiana, Borgese esclama irritato: «Ah, siamo arrivati proprio a un bel punto».

Tuttavia, nonostante la sua requisitoria contro la Biennale, contro i formalisti e i realisti, Borgese consiglia lo stesso di visitare la mostra veneziana. C'è Goya, Corot, Bourdelle, Soutine... E degli artisti italiani viventi? C'è Tosi, De Pisis, Marini. Ma dei giovani? Chi andremo a vedere dei giovani alla Biennale secondo Borgese? Ecco: Borgese fa due soli nomi: Vespignani e Fabbri. Ossia due realisti, due tra i migliori realisti italiani!

Povero Borgese, vittima delle contraddizioni. Vespignani e Fabbri sono due realisti che a Venezia non hanno inviato opere che rappresentino operai e contadini in lotta (che diamine, i realisti possono rappresentare qualunque aspetto della realtà!) e Borgese, non irritato perciò nei suoi umori politici, ha potuto dare un giudizio positivo.

Questa dunque è la prova del nove di quanto stiamo dicendo: i realisti non sono brutti perché sono brutti, sono brutti perché rappresentano scene e personaggi che danno fastidio a Borgese; se abolissero dalle loro opere i protagonisti della nostra attuale storia nazionale, allora Borgese direbbe: bravi, dipingete bene, scolpite meglio!

Il limite di classe agisce su Borgese come inibizione mentale; si tratta di un effetto simile a quelli generati dall'anticomunismo preconetto. Per questo motivo la sua critica al modernismo formalista resta a metà e la sua visione del problema realista è ingiustificatamente deformata. Egli non capisce come il cosmopolitismo artistico sia una delle espressioni ideologiche della borghesia nella fase imperialista, e come solo legandosi alle forze popolari è possibile combattere conseguentemente per un'arte umana, nazionale, legata alla nostra grande tradizione. Solo unendosi a queste forze è possibile trovare una salvezza di tutto ciò che ci è più caro.

Ecco come va impostato il problema della cultura e dell'anticultura. Non si meravigli Borgese se i realisti alla Biennale appaiono in misura forte e non come una trascurabile appendice. Ciò è dovuto solo alla loro forza, al peso, ormai riconosciuto, che essi hanno nella vita artistica italiana. Non si possono più scavalcare; con loro, volere o no, bisogna pur fare i conti.

Ma detto questo, dobbiamo anche aggiungere che i realisti non hanno mai parlato di sé in maniera apologetica: noi sappiamo che ancora molta strada ci resta da fare, che molti residui formalisti rimangono ancora nella nostra opera, che ci vorranno ancora degli anni per raggiungere dei risultati completamente, adeguatamente degni delle grandi idee e delle grandi gesta che vogliamo rappresentare. Ma noi sappiamo anche che questa strada è la strada maestra dell'arte, e per questo lavoriamo con impegno, sicuri di riuscire.

Laceri dunque Borgese, se può, il limite di classe che lo trattiene dal portare a fondo il suo ragionamento; osservi e studi senza pregiudizi; si documenti meglio; e forse si accorgerà di alcune verità che oggi gli sono ancora oscure, e forse avrà anche termine la sua disperazione critica.

Leonardo Borgese

"L'Unità", 1 agosto

1952

"Minosse" 13.12.52

L. Borgese

L. Borgese: N. *Corriere della Sera*; 5 luglio 1952:

«Largo ai giovani», si diceva una volta; e oggi che quei medesimi giovani sono sull'età mezzana si dice: «largo agli uomini di mezza età». ~~E~~ domani? Domani si seguirà con quei giovani e uomini di mezza età, e allora udremo dire: «largo ai vecchi!». O voi beati artisti della generazione di mezzo, che siete sempre «validi!».

Leonardo Borgese

"Le Arti", novembre - dicembre 1953

Borgese

fra tenerezza

e

malignità

Abbiamo visto più volte, e anche recentemente, pitture di Leonardo Borgese, disegni ne vedemmo pochi e — quei pochi — molti anni sono, forse anche 30. Delle pitture non abbiamo serbato memoria, i disegni invece li abbiamo ricordati e hanno fatto parte, da allora, del nostro, necessariamente modesto, bagaglio figurativo.

Questo è soltanto un aneddoto privato, ma si traduce in valutazione, sia pure personale, quando si sappia che abbiamo imparato da un pezzo a governare la nostra memoria e i nostri oblii.

A noi è sempre parso che la «pittura» di Borgese sia, appunto, tutta e soltanto nei suoi disegni. E così il suo mondo figurativo, immaginativo e morale.

Mondo, nel complesso, ottocentesco o protonovecentesco, mondo che, in qualche modo, è il medesimo visto, narrato, maledetto e celebrato — con occhi e animo diversissimi — da Lorenzo Viani o da Enrico Sacchetti o da Marcello Dudovich.

Questo non significa affatto che non si tratti di un mondo vivo e attualissimo: dove protagonisti sono l'uomo e le sue passioni, l'uomo e la sua miseria, non è luogo a delimitazioni di tempo.

Alcuni disegni, condotti pun-

tualmente a matita molle e «sfumino» («La bolognesina» del 1930, «Un vecchio» del '33, «Modellina» del '34, «Giuseppe a un anno» del '35, «La Giulia con le trecce» del '44-'45) si direbbero qui esposti, alla *Galleria Gian Ferrari*, soltanto a testimoniare la tenacia di una esperienza accademica che noi siamo lontani dal sottovalutare, ma che non ci sembra poi sufficientemente sfruttata dall'artista fuori dall'ambito scolastico. Vi è una sorta di difficoltà, in Borgese, a far coincidere il momento creativo con quello strettamente accademico.

Diremmo, comunque, che il momento più felicemente spontaneo dell'artista preceda, o quanto meno ignori, quei saggi scolastici, è il periodo fra il '23 e il '30-35 in cui il pittore trova il suo modo di disegnare che, anche per la consentaneità di una tecnica spregiudicata e composita (penna, matita, inchiostri diluiti, matite colorate, acquarello usati contemporaneamente), si piega e si sottende alla più intensa espressione.

Il verdastro «Café chantant» (penna colorata, 1923) e, anche meglio, i parigini e pur verdi «Tipi al caffè» (penna matita e acquarello, 1928), si direbbe mutuino da Toulouse-Lautrec il

senso del colore, la caustica intuizione rappresentativa. «Donne da strada» del '23, «Delitto» del '26, «Mandolinista» del '27, gli «Operai» del '28 sembrano invece rivolgersi all'esasperato clima dell'espressionismo nordico e derivare da James Ensor una talquale propensione verso il laido, l'orrido, il macabro, propensione o inclinazione che nelle belle litografie «nere» del '30 potrebbe anche essere riferita, seppure con diverso senso, al ricordo di Alberto Martini.

Nel medesimo clima nascono la beffarda e funerea «Serata» del '35 e «Donna e cavaliere» del '49 che potrebbero benissimo appartenere a uno degli illustratori del «Simplicissimus».

Nei disegni più recenti il mondo del pittore non muta, semmai sembra farsi più acerbamente mordente e velenosamente amaro. Qualche grevazza di segno, perfino qualche volgare ineleganza, talvolta lo appesantiscono, ma la fantasia del colore («Ragazza di montagna» del '39, «Scena di rivista» del '45) e la libertà della tecnica composita giungono a creare un particolare pathos non privo di asperità nè, quasi, di un senso vagamente allegante e respingente come avviene nei rossi «caffè» e nelle ambulanti veneri del Sassu di un tempo, in qualche disegno di Scipione e in taluni sarcasmi di Maccari.

Eccezionali, in questa produzione, ci sembrano il «Pulcinella» del '39 e il «Fascista» del '43, entrambi lineari, a puri contorni, con il contrappunto di un nero pieno, la lucente bautta nel primo, l'opaco fez nel secondo. Sono due disegni che, senza del tutto uscire dalla maniera di questo artista, sembrano indicare altre e più alte possibilità.

Agnoldomenico Pica

Leonardo Borgese

"Corriere della sera", 24 gennaio 1954

MOSTRE D'ARTE

Le mostre di Leonardo Borgese si seguono a lunghi, talvolta a lunghissimi intervalli. Si cercheranno inutilmente le sue opere nelle grandi mostre nazionali, nelle grandi rassegne annuali, biennali, quadriennali. Borgese non è di quei pittori che danno tanto da fare agli spedizionieri e ai corniciatori. Come critico d'arte, egli si è imposta un'assoluta posizione di riservatezza e di indipendenza nei confronti degli organizzatori e dei colleghi. Gli inviti si accumulano nel suo studio, inevasi. I suoi convegni con il pubblico che visita le « personali » sono rarissimi: a distanza di anni ed anni.

Anche questa volta — la sua mostra è ospitata nelle sale della Galleria di Ettore Gianferrari — egli ha voluto imporsi limiti severi, e il convegno si svolge nell'ambito delle sue opere di disegnatore. Rigore estremo verso se stesso di un artista che resta fedele al principio secondo il quale avanti ad ogni altra cosa, sin dalle origini dell'arte, il disegno è il vocabolo primo: quello che, nella sua essenza segreta e nella sua eloquenza senza inganni, contiene tutti gli altri. Rigoroso anche nella coerenza: l'artista non devia dalla sua strada, non cede a tentazioni: i suoi rinnovamenti non sono fughe, ma approfondimenti del grande tema umano di cui poeticamente scrutare e indicare il mistero. I disegni del 1927 non contrastano con quelli del 1952: la stessa indagine, la stessa esasperazione, la stessa sofferenza nella partecipazione ad un superiore giudizio morale dei volti, delle tristezze, delle labili lusinghe e dei tragici inganni umani. Disegni che devono « dire » qualcosa: e, in tanto recente parlar di realismo e di arte sociale, un discorso che, a guardar le date, sembra profetico; ma nato da una antica convinzione poetica e non da una polemica della quale si imparino rapidamente le battute.

Mondo di poveri, di accattoni, di uomini solitari (bellissimo il *Vecchio al caffè*, tirato fuori da una cartella del 1927), di creature trasformate in mostri sotto il soffio tragico della vita, come *L'uxoricida*, di aspri tentatori « animali » femminili estratti da una danza macabra. Una melancolia picaresca ci guida in questo amaro carnevale delle illusioni e delle delusioni. Questa è la segreta religiosità di Borgese: la visione del suo « sabba » e il punto di distacco per un viaggio che lo porta all'approdo di rari, quieti, sereni paradisi come quando attinge all'incantata castità della *Fanciulla nel bosco* (1953) o dei delicatissimi ritratti della figlia giovinetta. Ognuna di queste pagine ha una cosa da dire: un « contenuto » che trascende l'occasionale, l'edonistico, il piacevole. E ciascuna di esse è un contributo a conoscere noi stessi, secondo una filosofia e una poesia che testimoniano la validità della polemica alla quale l'artista dedica l'opera sua, e anche i suoi appartati silenzi di « eterno assente » dai vari vasti, fragorosi, conformisti pubblici festival delle arti.

O. V.

Leonardo Borgese

"Corriere d'Informazione" 26.1.54

IL PICCOLO VASARI

Borgese, il "domenicano",

La vita dell'uomo non è altro, forse, che una straordinaria occasione offerta dal Creatore all'Uomo perchè egli giudichi se stesso. La Natura lo ha messo al mondo con il suo vario complesso di istinti: e lo Spirito è intervenuto per dirgli: « Adesso, sarai tu a giudicare te stesso... ». Il Giudizio Universale comincia, per ciascuno di noi, dall'età della ragione. L'uomo che sfugge alle responsabilità del quotidiano giudizio che deve dare di se stesso, e di se stesso in rapporto al rimanente dell'umanità che lo circonda e di cui egli è una delle infinite particelle responsabili, non è un uomo.

La vita vissuta secondo questo concetto non è facile: e non è facile l'arte guidata da questo concetto, come superiore espressione del nostro vivere. Lo spirito viene trasportato verso un'alta melanconia e verso una dolente pietà. Due fra le più belle novelle di Leonardo Borgese — *Il cigno* e *Vita veloce* — che sono da indicare anche come due fra i più notevoli saggi dell'arte narrativa italiana di questi ultimi decenni, sono nate in questa melanconia e in questa pietà. Leonardo Borgese è pittore e scrittore. In tutte e due le arti egli è il servo devoto di una coscienza; la quale non è sempre una padrona amabile, e soprattutto non è mai una padrona accomodante. Questo spiega perchè, per definizione corrente, Borgese sia indicato come un « domenicano » della critica, un assoluto anticonformista e antiopportunista. Anche nell'esercizio della critica Borgese non concede le amabilità che non concede a se stesso, nè le facili assoluzioni per mancanza di prove, nè le blande amnistie.

Da nove anni, e cioè da quando ha assunto la responsabilità della critica d'arte sul maggiore quotidiano italiano, Borgese si è imposto di vivere, come pittore, in un suo solitario segreto. Si direbbe di lui, se la critica imponesse un abito come agli ordini monastici (un mantello, il capo scoperto e austeri sandali...), ch'egli, pronunciando i voti, abbia « rinunciato al Mondo »: alle gare, alle competizioni, agli incontri ambiziosi nei saloni delle grandi mostre, alla festa delle « vernici », alla gioia di sfogliare i grossi cataloghi per ritrovarvi riprodotta un'opera, alla attesa nervosa degli « Echi della stampa »: e al piacere di incollare ritagli di elogi in un grosso album, per fornire poi quegli aridi, sterili, interminabili elenchi che i pittori chiamano, pomposamente, « bibliografia ». Ha rinunciato agli « inviti », alla partecipazione a « comitati » e giurie: e, nella girandola di milioni (milioni del pubblico denaro spesi tante volte, tante volte male...) che caratterizza questo nostro tem-

po stracarico di premi, ha rinunciato anche ai premi, che sarebbero certamente arrivati. In fondo, ha ragione chi parla di Borgese come di un « domenicano » e magari anche come di un uomo apparentemente ispido, scontroso, accigliato. Un « puritano »? Viene voglia di dire: magari ce ne fossero di più.

Ma la vera storia del suo carattere, la vera esemplificazione del suo spirito bisogna cercarle, se si ha voglia di leggere, in quei tali racconti di cui abbiamo citato più in alto i titoli, e in questi giorni, se si ha tempo di visitare una Galleria d'arte, sulle pareti delle salette dove Ettore Gianferri, in via Clerici, ospita una larga serie dei disegni suoi, scelti fra le cartelle che sono andate riempiendosi quasi segretamente da più di venticinque anni a questa parte. Il disegno di data più antica è del 1926, e cioè del tempo in cui imperava, in clima neo-classico, il primo « Novecento » pittorico. L'ultimo ha la data del 1953, e cioè della piena ditta-

tura picassiana e astrattista. Tante mode, come si vede, sono mutate in questi ventisette anni; ma Borgese è rimasto fedele ad una sua aspra e ben meditata convinzione: quella dell'arte come mezzo di una interpretazione e di un giudizio umano.

Borgese — che fu persino un *enfant prodige*, chino, sin da fanciullo, sui fogli da disegno — è nato al primo ragionare di cose d'arte quando i profumi del « liberty », entro ai quali dobbiamo collocare non solamente taluni accenti del Previati ma persino (basta guardare i colori negli affreschi sparsi qua e là per l'Italia) lo pseudo michelangiolismo di De Carolis, non erano ancora dispersi. Rifiutata l'esperienza di questo stile sfociato nel languore del « secessionismo » bavarese ch'era tanto in voga quando Borgese era un ragazzetto, avrebbe dovuto esser logica, per lui, l'avventura « futurista » alla quale aderì in quegli anni a Firenze, per citare un caso, il giovanetto Primo Conti. Ma, evidentemente, ogni avventura che negasse un rigoroso controllo dei valori umani e una partecipazione al « processo » che lo Spirito fa quotidianamente alla Materia, era contrario all'animo del giovane artista. Impegnato in questa fedeltà, Borgese — che in pittura deve avere amato più di ogni altro contemporaneo della sua giovinezza Armando Spadini: ce lo provano alcuni paesaggi di lui, dipinti in Valtellina, che vedemmo molti anni or sono — ha saputo evitare la sudditanza ad un maestro cui, nelle sue visioni, poteva assomigliare: Ensor. Uomini ha voluto dipingere, uomini ritrarre: squalidi, poveri, illusi e talvolta feroci, qualcuno identico al brutto, altri eguali ai martiri. Se la definizione non si prestasse ad equivoci parleremmo di queste *Kermesses* e di « danze macabre ». E' pur esatto parlare di una « via crucis » del nostro tragico quotidiano.

Questi disegni non nascono da una polemica occasionale: non sono letteratura o estetica da caffè: non insegnano a scansar le fatiche, i rischi, gli agguati della tecnica e i rigori del mestiere: ma, se mai, a filtrarli, a decantarli, a purificarli. Il neo-realismo di moda in questi anni non ha prodotto, mi sembra, opere che superino il dolore squallido e l'amara condanna contenuta in due vecchi fogli intitolati *il Mutilato* e *Serata*. Così come in sede di elegia è difficile trovare opere più intensamente gentili del « Ritratto della figlia » e della « Giovinetta nel bosco ». Questo « domenicano » non legge solamente l'Apocalisse. Ha l'aria di saper anche segretamente a memoria Catullo.

O. V.

Leonardo Borghese

Comiere d'informazione
14-15 GEN. 1956

CONTRABBANDO *estetico*

*Ci vorrebbe un dizionario degli
errori dei critici e degli artisti:
per esempio la parola "valido,"*

Parlammo, tempo fa, della « lezione di Cézanne » e del vero tradimento che soffrì Cézanne stesso, con la sua lezione, sia da parte dei cubisti sia di altri artisti i quali, tutto sommato, misero in ridicolo la « lezione » o ne capirono appena i punti accademici. le regolette facili e vecchie. A ridurre la natura in coni, cilindri, sfere, tutti son presto capaci. Eppoi, che nuova lezione è questa? Si tratta d'insegnamenti scolastici vecchi come il cucco. A vedere il mondo con occhio morale, pochi sono però portati; anche perché la cosa è piuttosto scomoda. Comodissimo, viceversa, ridurre lo sforzo e lo slancio morale di Cézanne a qualche vuoto giochetto; e più che mai comodo riempirsi la bocca della parola « lezione ». E di tante, tante altre parole gravi e severe. Proprio di queste parole, del loro giusto significato, e dei significati invece che prendono per disonestà o per incompetenza o per sciocchezza da parte di chi le usa, ci piacerebbe comporre uno speciale dizionario popolare. Pigliamo adesso, tanto per provare, così, come capitano, alcune parole di grande uso e di grande effetto ieri e ancor oggi. Metafisica, per esempio, parola applicata subito alla pittura che facevano Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi un po' prima del 1920. Questa pittura fu anche chiamata malignamente e scherzosamente manicomiale; e la follia non c'entra in nessun modo, state sicuri, giacché quegli artisti erano e restano sempre lucidissimi e fini di testa. Ma, tornando al preciso senso della parola, di metafisico non c'è là dentro nulla veramente. Voltaire ha una ironica definizione della metafisica che pressappoco dice così: « Quando quello che parla non si comprende più, quando quello che ascolta non sta più alla conversazione, ciò si chiama dunque della metafisica ». Ebbene, nelle pitture dei nostri tre massimi pittori metafisici, tutto è anzi nettamente fisico; non solo, e tutto è chiaramente comprensibile, fin troppo comprensibile.

« Validò »: ecco uno degli

aggettivi spesi con gran piacere dai critici in questi ultimi anni. Validò: e che cosa veramente significa? Significa gagliardo, forte (contrario = invalidò), capace di resistere alle fatiche, etc. Oppure — un argomento e simili — validò vuol dire che ha piena efficacia logica; e di un atto giuridico anche si dirà che è validò se ha piena efficacia. Scrivere tuttavia che un'arte è *valida*, che la pittura di Tizio è *valida* o che Caio è artista *valido*, è usanza critica ed estetica di valore molto discutibile. Chissà perché mai tale abuso del « validò » quando già esiste l'aggettivo appropriato « valevole » e col desiderato senso di *che vale*, di *che ha valore*.

In realtà, l'indiscriminata spesa di *validò* deriva dal fanatismo moderno verso un'altra parola, usatissima, verso « valore » e verso anzi i « valori ». Quando, nella seconda metà dell'Ottocento, i critici tedeschi cominciarono a svitare e a smontare come una macchina i più famosi capolavori, i quadri, le statue, insomma tutte le opere d'arte, messo prima da parte, catalogato e numerato, il valore della struttura e geometria, rimasero da studiare e da spiegare gli altri « valori » e « problemi »: quindi nacquero via via i valori plastici e i valori cromatici, e poi ancora i valori visivi e i valori tattili etc. etc. Finché oggi si arriva ai valori spaziali e, volendo, ai valori nucleari. E tutti questi valori spinsero e spingono i critici e gli esteti a buttarsi sull'aggettivo « validò » per far capire appena, in sostanza, che « ci son dentro i valori ».

Ma la storia dei « valori » meriterebbe altre pagine per sé solamente. Basti adesso avvertire che le analisi dei valori, che questo assurdo e impossibile smontare la macchina dell'arte per vedere com'è fatta, che questo tener conto esclusivamente, o quasi, dei valori materiali e tecnici, condussero in pratica gli artisti a impoverire l'arte, a semplificarla, a frantumarla, ad annullarla. E col proclamato programma di renderla però più alta, più libera, più ricca, più pura.

Polignoto

Leonardo Borghese

Corriere d'informazione

20-21 GEN. 1956

Dicono "valori", per confondere il borghese

Anche gli antichi artisti usavano questa parola, ma senza la tirannica significazione moderna. C'erano valori materiali e valori spirituali

«Valore». Che cosa significa in se stessa quest'altra parola tanto volentieri consumata dai critici e dagli esteti moderni? Significa: ciò che vale una cosa o una persona; significa coraggio; significa giudizio di valutazione degli individui e delle energie sociali (valori umani, valori morali); significa il vero senso, il tenore; significa, al plurale (i valori), e i gioielli e gli oggetti di metallo prezioso, il denaro, i titoli etc. Va bene? Lo strano da notare oggi è però che via via, parlando d'arte, ci si stringe e costringe sempre più ai valori materiali. E dei valori morali, spirituali, religiosi, chi tenta più l'analisi quando c'è da far la critica a qualche opera d'arte? Tutt'al più, vengono fuori i *valori poetici*, i valori lirici; ma ogni volta quale conseguenza dei valori strutturali, plastici, cromatici, tonali, visivi, tattili e via parlando. Ora, questi valori tutti materiali non è che prima di oggi e prima dell'Ottocen-

to mancassero nell'estetica della critica d'arte e nell'arte praticamente fatta. Gli antichi tecnici e accademici, e Giorgio Vasari, e giù fino al Mengs e oltre, sono generosissimi nell'insegnare quegli stessi valori di cui tanto si gloriano gli esteti e i critici moderni senza che tuttavia capiscano d'essere pure accademici e di essere soprattutto pericolosi riduttori dell'arte a piccoli, vuoti schemi, a ricette, e magari al nulla. Che cosa credete? Che gli antichi non conoscessero i «valori»? Che non li insegnassero? Qualsiasi storico, critico o trattatista vi parlava di chiaroscuro e di risalto e di rilievo e di sfumato ossia di valori plastici e di valori tattili, e di armonia e accordo dei colori e di contrasto delle tinte, ossia di valori cromatici, e di proporzione e composizione e di ordine, di rispondenza di anatomia, ossia di valori strutturali, e di imitazione della natura e di illusione, ossia di valori tonali e di valori visivi, e di pro-

spettiva lineare e aerea, e di sfondato, e di lontananza, e di gradazione e di cielo, ossia di valori spaziali...

Con una massima diversità, tuttavia. Ed è che questi valori — spesso chiamati anche «problemi» — che questi valori materiali erano studiati e insegnati esclusivamente come mezzi e non mai come fini in se stessi. Costituivano l'accademia, appunto, la tecnica, il complesso di regole pratiche indispensabili o utili all'artista per esprimere il proprio mondo e sentimento e quello del pubblico. Dei valori morali, spirituali, religiosi quasi non valeva neppure la pena di parlare, tanto era noto e sicuro che non se ne poteva fare a meno in nessun caso.

Ma oggi, oggi che l'arte, a sentire filosofi esteti, critici, oggi che l'arte dovrebbe essere pura davvero, purissima, spiritualissima, quintessenziale, liberissima e volante su su su all'ottavo cielo, oggi, viceversa, che cosa succede? Prima di tutto, che si

è perso il senso, il valore dell'unità, giacché i «valori» vengono studiati e poi adoperati uno per uno, a sè. Abbiamo così l'artista puramente plastico, quello solamente colorista, quello che si dà solo alla struttura, cioè alla geometria, cioè all'antica regola-ricetta della sezione aurea; e abbiamo quelli che riducono l'arte a puro ritmo, a pura linea, a puro equilibrio, a puro segno, a pura macchia, a puro istinto etc. etc. Sempre valori materiali, ad ogni modo. E ben pochi esistono che si occupino ancora, non diciamo dei valori spirituali, ma appena appena dei valori che esprimano umani sentimenti: roba — dicono i puristi maggiori — da lasciare, semmai, — con alquanto disprezzo — alla letteratura o al cinema.

Mentre senza i valori morali, spirituali, religiosi — questo è il fatto straordinario, e ordinario — risulta addirittura impossibile ottenere non soltanto l'opera d'arte, ma persino uno sp-

pena dei tanti «valori» materiali così amati e così spesso oggi analizzati. Il Mantegna — per esempio — Melozzo da Forlì, il Correggio furono certamente grandi presentatori di spazio, sì, furono spazialisti, e giusto perchè col materiale valore prospettico, con lo «sfondato», col «sottinsù», cercavano anche il valore spirituale, l'anima, gli angoli, il cielo.

Naturalmente, materialisticamente, ecco, invece, che a smontare l'opera d'arte, come fosse una macchina, si ottiene questo bel risultato: alcuni mucchietti di valori materiali o tecnici da studiare pezzetto per pezzetto, uno per uno, ciascuno in se stesso, e infine disgregazioni non rimontabili, non ricomponibili. Inutili e non ricomponibili perchè tutti i valori materiali nell'opera d'arte sono tenuti insieme e vivificati soltanto da quell'invisibile vite o elica che è il movimento spirituale, che è il valore spirituale.

Polignoto

Leonardo
Borgese

"l'Avviso", 31 gennaio 1958

IL BORGESE

Per la storia della « cultura » italiana di provincia, iniziamo la pubblicazione di una piccola rubrica, nella quale andremo copiando alcuni brani del più diffuso quotidiano italiano, il « Corriere della Sera », dovuti alla penna di Leonardo Borgese, critico d'arte. 11-12 Novembre 1957 (Corriere d'Informazione), parlando dell'arte moderna:

« E' dopotutto, l'arte ufficiale, l'arte di Stato, la stanca arte borghese dei nostri tempi: croste e tartine di colore, macchie, pillacchere e patacche, buchi, stracci sudici, chiodi, grumi di porcherie varie, colori pasticciati e ripasticciati e scaraventati alla cieca dal barattolo, targhe di colore al *ripolin*, terriccio sparso sulla vernice fresca, e magari vermi vivi impastati sulla tela e spiaccicati, vernici qua fosforescenti là sabbiolate, sbrodolature, schizzi, colaticci, spruzzi all'areografo, nitrocellulosa sparata con la pistola ».

Leonardo
Borgese

MOSTRA DI DISEGNI ALLA "CAIROLA,,

I suoi racconti pittorici

Da quarant'anni la "saison en enfer,, di Borgese non ha interruzioni

Ogni tanto Borgese il «domenicano», Borgese l'intransigente, Borgese il reazionario, Borgese che non molla il suo posto di combattimento sulla barricata da cui si combatte la battaglia contro le idee confuse, contro i luoghi comuni di un'estetica labirintica, contro le furbizie di certe ammaestratissime e accademicissime avanguardie, Borgese che tante volte certi pittori e certi critici vorrebbero — come si dice a Roma — «crocchiare», scende dal suo studio, dal suo covo pieno di libri e di tele, ornato da piatti rustici veneti nei quali un pennello popolano ha dipinto le ultime immagini di una mitologia georgica ottocentesca, scende dal suo studio con una cartella di disegni o con un fascio di tele sotto al braccio, passa dal corniciaio, e, senza parlarne neppure agli amici, prepara una mostra. Da quando ha accettato l'incarico della critica d'arte nel «Corriere della Sera», Borgese — che pure sta per compiere, se non li ha già compiuti,

ti, quarant'anni di pittura: aveva tredici anni quando espose la prima volta — ha rifiutato ogni invito delle grandi Esposizioni, e ogni premio e ogni «lusinga» ufficiale. Le sue rare mostre personali sono tutte, per così dire, amichevoli, private, quasi segrete. Ha rifiutato vari inviti alla Biennale di Venezia, appunto perché è un critico. Se fa vedere i suoi quadri e i suoi disegni, è solamente per dimostrare che non si rifiuta ai colloqui con il pubblico e con i colleghi. E a questi colloqui si presenta con tutta una rigorosa semplicità, senza scorta di presunzione, di saggi critici, di monografie, per un esclusivo amore di sincerità.

Leonardo Borgese fu *enfant prodige*, in una stagione quasi contemporanea a quella — ricordate? — di Romano Dazzi. Cresciuto, fra il padre scrittore famoso e la madre scrittrice gentile, in un ambiente di alto intellettualismo, credo che, da ragazzo, Borgese abbia più letto libri che guardato quadri. Disegnare fu, allora, un suo

modo di scrivere, e cioè di esplorare certe fantasie forse giovanilmente amare, della vita che si apriva davanti ai suoi pensosi occhi di adolescente. Il suo sogno — l'arte non è arte se non ci racconta un sogno — lo portava con eguali vibrazioni, ma tutto immerso in una naturale vena di assorta melanconia, verso il racconto scritto e verso quello dipinto. Quasi come gli ultimi romantici, la storia da raccontare era quella di una umanità illusa in una specie di carnevale tragico: il ragazzo, e più tardi l'uomo Borgese, la guardavano con mesta severità, scrupolosi nelle piaghe e sulla lebbra della illusa tregenda, come nei gironi di un «inferno» moderno, fra gli alcool, le «folli orchestre» e le proposte di melanconiche lussurie. Dai racconti di Borgese — che ne ha scritti alcuni bellissimi, come l'indimenticabile *Cigno* — e dai suoi disegni, sale una voce che sembra chiedere: «Uomo, dove vai?». Questo, nella sua opera di disegnatore, che lo porta da tanti decenni sem-

pre più in fondo sul tema delle indagini umane: perché c'è poi un Borgese che si immerge nella serenità del paesaggio, il Borgese impressionista di certi giardini, villaggi, ortaglie della Valtellina, e che ha una voce tutta di profonda serenità; ma di questo non si parla oggi, perché la «personale» riunita nella Galleria Cairola è tutta limitata all'opera del disegnatore.

Guardiamo le date. Alcune sono remote, del '19, del '20, del '23; altre sono recenti. Il disegno nasce a penna, con una grafia quasi pungente, raggiunta quasi con uno stile da incisore. L'indagine grafica è attenta, prolungata, quasi implacabile e apparentemente crudele. Ma questa, che fruga nei volti più che crudeltà è un'amara pietà: i caffè notturni, i vecchi *tabarins*, le ninfe squallide delle selve dell'erotismo mercenario, la galezza dietro cui biancheggiano le ossa di Tanatos, le gioie tragiche di una danza che cadrà nei vortici del macabro. Un velo di colore passa sul disegno: talvolta leggero, talvolta di tono pro-

fondo: ora di tinte acerbe, ora di bruni mesti. Un'aura da «sepolcro dei vivi» e da fosse infernali, in un mondo allucinato e allucinante. La coerenza narrativa e morale di Borgese disegnatore non è mai interrotta se non per qualche volto e per qualche sguardo angelicato di fanciulla. Il suo «contenuto» — poiché Borgese è un artista che non rinnega, ma che esalta il «contenuto» — ha sempre un'alta vibrazione: non abbandona la sua accusa né attenua la sua pietà. La sua *saison en enfer* non ha interruzioni, mollezze, cedenze. Il suo rifiuto del «piacevole» è assoluto: ma tanto più la sua coscienza si mostra profonda, anche nel rettangolo di questi racconti pittorici. Termine, quello di «racconto pittorico», che in talune regioni della critica è condannato. Ma noi lo usiamo come il migliore elogio per quest'opera così aspramente umana e così dolorosamente sincera.

Orio Vergani

• Alla Galleria Cairola (via della Spiga) Leonardo Borgese espone una serie di disegni. Si tratta in genere di disegni colorati, di gusto satirico. Il gruppo di quelli che vanno dal 1920 al 1930, nel complesso, mi sembra il più vivace e ricco di umori: c'è in essi una vena pungente, un'arguzia e, magari, una cattiveria ben collocate ed espresse. Questi disegni di costume sono anche un particolare documento di un'epoca, di un gusto, di una morale.

M. D. M.

Leonardo Borgese

79
Il giorno, 9.4.1950

COME Emanuel, anche Leonardo Borgese espone alla galleria Cairola: un'antologia di disegni a colori scelti nello spazio di alcuni decenni. Scene mondane, ritratti di donne, fiori e piume, mendicanti e mutilati da corte dei miracoli. Sono più vignette che disegni, in un giro di gusto che ha il suo centro nelle famose illustrazioni caricaturali del «Simplicissimus», giornale tedesco di larga fama prima delle guerre. Ma prive di quell'acre mordente, si invecchiano in abilità manuali, in riporti di eleganze illustrative.

Mario Valsecchi

Mostra a Locarno dei disegni di Borgese

Locarno 12 luglio, notte.

Oggi a Locarno, nella nuova Galleria d'arte Danzi, si è inaugurata la mostra di disegni a colori di Leonardo Borgese. Si tratta di opere in parte recenti e in parte ormai abbastanza lontane nel tempo, perchè alcuni di questi fogli sono datati addirittura dal 1920 o giù di lì. Il fatto non comune è tuttavia che in tanti anni di lavoro l'ispirazione e quasi lo stile non presentino mai fratture. Leonardo Borgese sin dagli inizi fu artista controcorrente, ed è rimasto sempre un isolato. Da ragazzo lavorava in mezzo a un mondo futuristico. Da giovane in mezzo ai formalisti del «900». Oggi uomo anziano appare sempre ben narratore, ben figurativo, e persino ben critico e ben psicologo, in mezzo a un mondo di astrattisti siano essi fanatici del rigore geometrico, siano ridotti alle macchie casuali e al puro informale. Ma non si può certo dire che i disegni del Borgese restino fuori della modernità. Anzi, il carattere principale di tutti consiste appunto in uno spiccato senso moderno, talvolta tragico e crudele; ma non di rado anche patetico ed affettuoso.

Leonardo Borgese, assai conosciuto e seguito nel Canton Ticino come critico d'arte e letterato, non aveva mai esposto a Locarno. Molto pubblico era presente all'inaugurazione; ha parlato, con calore, presentando l'artista, il prof. Romano Broggin.

Leonardo Borgese

19 LUG. 1958

Disegni di Borgese



Leonardo Borgese, che vinse un «Premio Bagutta», alterna la sua attività creativa (accanto a quella di critico) fra il disegno, il quadro e la pagina scritta. Di Borgese pittore ecco «L'attesa», del 1929, uno dei disegni esposti alla nuova Galleria Danzi di Locarno. Esso conferma che lo stile e l'ispirazione di questo artista conservano, negli anni, assoluta coerenza: e che egli era nella prima giovinezza, come è oggi, un isolato, con una personalità ribelle agli orientamenti delle mode della pittura. Figurativo e moderno, egli rimane fedele a se stesso.

La Mostra — che è stata inaugurata con un discorso del prof. Romano Brogginì, alla presenza del console d'Italia e di un pubblico numeroso — ottiene molto successo. Rimarrà aperta sino al 27 luglio.

Leonardo
Borgese

"L'Espresso culture", n. 16
Roma, 14 aprile 1970

LEONARDO BORGESE

Milano, Galleria Cairola, via Senato 45.

Come critico del "Corriere della Sera" Leonardo Borgese è stato per vent'anni il più intransigente avversario della pittura astratta e delle nuove tendenze: una voce isolata e polemica che contestava, insieme all'arte contemporanea che "faceva notizia", le galoppate del mercato e la buona fede di una critica a suo parere troppo pronta a salutare una macchia o due segni in croce come un miracolo. Tornato dal giornale alla sua prima vocazione, che è dipingere, Borgese si presenta da Cairola con una mostra che prima di rivelarlo per ciò che è adesso, vuol rinfrescare, a chi ricorda il critico, la figura del pittore preesistente. Nessuna tela antica né recente, solo disegni, tempere e acquarelli scelti in un quarantennio di attività discontinua. Diavolerie, fantasie, ritratti, scene di società e di campagna; fogli gremiti di segni sottili, che sembrano acquerforti, ed altri risolti con abbreviature fluide e corpose. Tutto è visto con un occhio sempre sospeso fra l'ironia e il dramma, un po' divertito, un po' crudele. Borgese ha un forte talento illustrativo, ben capace di coinvolgere l'immaginazione di chi guarda, è qualità di un disegnatore d'eccezione, soprattutto a penna.

" Il primo"
14-III-73

LEONARDO BORGESE —

Bisogna fare una breve capatina alle situazioni culturali del tempo in cui Borgeese cominciò a dipingere, intorno al 1925. A Milano c'era da una parte Arturo Tosi, col suo sensuale gusto della natura, e dall'altra Carrà e Sironi e De Chirico, con i loro problemi di classicità a diversi livelli, dall'ideale di una ricostruzione monumentale della tradizione, al sottile gioco delle metamorfosi magiche. In breve, questo è il clima di quegli anni, cui bisogna aggiungere l'ideale intimismo di Giorgio Morandi bolognese.

Su questa linea, che marea di novecentismo nella pittura milanese. Leonardo Borgeese ne fu subito indenne, i suoi occhi volgevano da tutt'altra parte, e i quadri e i disegni di allora formicolano di mallesseri, di visionarietà infernali. Per trovargli un parallelo bisogna rifarsi al primo Alberto Martini, precorritore del surrealismo, che nel 1911 illustrava i racconti di Poe, oppure a Kubin e ai pittori « macabri » e preziosi francesi di fine secolo. Ma il Martini viveva in Francia e Kubin stava a Vienna tra i decadenti, alla radice dell'Espressionismo.

Borgeese, stando almeno ai quadri e ai disegni ora esposti al Club dell'Arte (Manzoni 40), guardava da quella parte, con un pizzico della mondanità infernale di Toulouse Lautrec. Da qui nascono le sue veneri proterve, i diavoli cornuti che scorribandano a cavallo come nei sabba, o certi particolari anatomici un po' repellenti, come le tre teste di vitello appese ai ganci e con la lingua di fuori. Questa originalità non gliela si può togliere; guardando però dappresso le opere, ci si accorge che questa inclinazione mentale ha robustezza da narratore, piuttosto che persuasività da pittore. Colore e disegno appaiono a volte troppo sommari, come di chi appunto traduca un'idea letteraria, più che nata da esigenze pittoriche.

La « scuola romana » su questa via e con un filone preso da Bernini e un altro preso da Soutine e da Chagall ancora, tra Mafai, Raphael e Scipione, ha compiuto in pittura quel che sappiamo tutti. La mostra, interessante per il clima culturale e psicologico che rivela, durerà tutto marzo.

Vallecchi Milano

"Carriere della Sera"

15-III-73

MOSTRE D'ARTE

LEONARDO BORGESE (Club Amici dell'Arte, Manzoni 40). — Elegantissimo, vestito di scuro, vero signore del sud, il pittore Leonardo Borgese (esordì a 15 anni come disegnatore), dimentico, felicemente, della lunga milizia come critico, attento all'estetica ed all'etica, s'aggrava, come timido, nelle sale della galleria in cui è impaginato questo omaggio alla sua arte, con una sezione antologica, e opere di queste ultime stagioni. Orio Vergani lo chiamò « il domenicano »; e Dino Buzzati chiari ch'era « un vero moralista »: « il problema del male e del bene, del giusto e dell'ingiusto, del buono e del cattivo, del pulito e dello sporco, è per lui importantissimo, forse è addirittura il centro della sua personalità ». Un giudizio esatto, anche attraverso le verifiche della attività letteraria di Borgese, che, giusto dieci anni fa, vinse il Bagutta con « Il primo amore ». Questa sua mostra, presentata da Modesti, espone un importante gruppo di disegni, nei quali spiccano un'impressione milanese del 1919, un comizio;

una tecnica mista del 1925; alcune punte secche, una donna violetta, con la preziosa trama del vestito del 1969: a conferma di una passione e di una fedeltà mai smentite, per il lavoro ben fatto e finito. Uomo colto, di frequentazioni esemplari, su una riconoscibile resistenza di fondo, Borgese saggia le memorie sette-ottocentesche, con eleganza ed ironia, le proposte dell'espressionismo, del simbolismo, del Liberty, componendo un suo mondo in cui il racconto e la stesura pittorica si equilibrano, senza mai danneggiarsi. Si verifichino i particolari, le apparizioni, le filtrazioni, le irruzioni della sua fantasia risentita. Nel tempo, le opere più ferme, confidano valori più sicuri: come il bellissimo « incontro di calcio »: gli arcobaleni delle lampade, le proiezioni geometriche, la degradata poesia dell'interno. Nelle tele più recenti, nei paesaggio, nelle nature morte, dove il colore più squillante sommerge il segno, domina un ordine più quieto, anche dove serpeggia l'ironia.

Al. Sa.